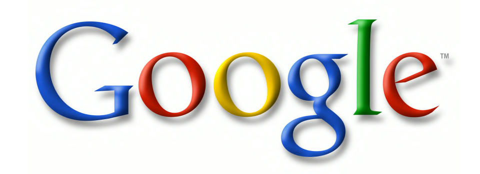
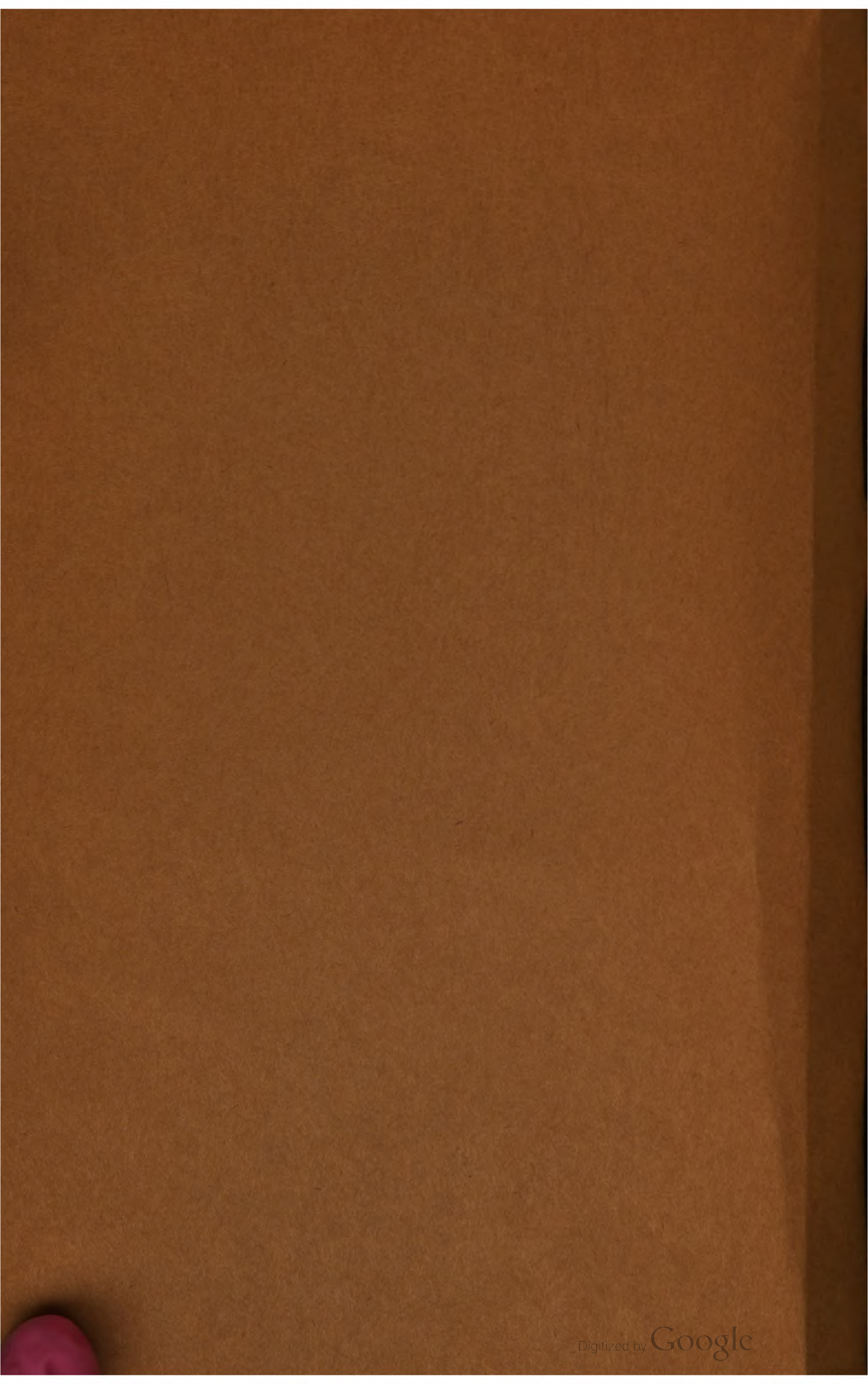





LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
Google



Adam Gumpelzhaimer.

Ein Beitrag
zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg
im
16. und 17. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
hohen philosophischen Fakultät I. Sektion
der
Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

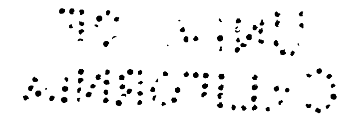
Otto Mayr
aus Augsburg.



AUGSBURG
Druck von Theodor Lampart
1908.

Genehmigt auf Antrag der Herren

Prof. **Dr. Kroyer** und Prof. **Dr. Lipps.**



NH

Seinem hochverehrten Lehrer

Herrn Wilhelm Weber,

kgl. Professor, Officier d'Académie française

dankbarst gewidmet.

Vita.

Am 21. November 1880 zu Augsburg geboren als Sohn des damaligen kgl. Advokaten und Rechtsanwalts, jetzigen Justizrates Otto Mayr und dessen Gattin, geb. Theodolinda Goetz, besuchte ich zuerst die Volksschule, dann das humanistische Gymnasium zu St. Anna, von der 4. Klasse ab das Realgymnasium in Augsburg. Im Jahre 1901 absolvierte ich, mittlerweile nach Nürnberg gekommen, am dortigen Realgymnasium. Mein schon früher aufgetauchter Wunsch, die musikalische Laufbahn zu ergreifen, ging nun in Erfüllung; im gleichen Jahr trat ich in die kgl. Akademie der Tonkunst in München ein und hörte an der Ludwig-Maximilians-Universität vom Sommer 1903 an verschiedene Vorlesungen über Psychologie, Aesthetik, Musikwissenschaft, deutsche Philologie und Physik. Nach dreijährigem Studium genügte ich ebenfalls in München als Einjährigfreiwilliger meiner Wehrpflicht und nahm dann meine Studien an der Universität wieder auf, die nun mit vorliegender Arbeit abgeschlossen sein mögen.

Allen jenen Herren, deren Unterricht ich genoss und die mit Rat und Tat mich gefördert haben, sei auch an dieser Stelle hiemit der schuldige, ehrerbietigste und herzlichste Dank für ihre Bemühungen ausgesprochen!

München, am 1. Juli 1907.

Otto Mayr.

I.

Biographische Bemerkungen.

Mit so manchen um die Tonkunst vergangener Jahrhunderte verdienstvollen Männern teilt auch der schlichte Augsburger Präzeptor und Kantor von St. Anna, Adam Gumpelzhaimer, das Schicksal, dass das Gedächtnis an sein segensreiches Wirken vom Strome der Vergessenheit überflutet wurde. Wer kennt wohl heutzutage auch nur seinen Namen? Und doch darf, ja muss der stillbescheidene Meister, zählen wir die besten Tonsetzer seiner Zeit auf, in einem Atemzug mit ihnen genannt werden; gehört er doch jener Gruppe von schaffenden Künstlern an, die nicht mit dem überragenden Genie eines Orlando oder Palestrina ausgestattet, in der nachpalestrinensischen Epoche, in der bedeutungsvollen Zeit der ersten Anfänge unserer modernen Musik neue fruchttreibende Keime ausgestreut haben, die erst in der Folgezeit sich immer üppiger und glänzender entwickeln sollten.

Die ältesten Urkunden über das einst weitverbreitete hochangesehene Geschlecht der Gumpelzhaimer weisen uns nach Wasserburg am Inn, wo schon um 1475 Gumpelzhaimer auftreten. Der Name, der wie so viele aus älterer Zeit in verschiedenen Lesarten wie Gumbels-, Gumboldts-, Gumpeltz-Gumpelz-haimer, -hamer, -heimer etc. vorkommt, leitet sich zweifelsohne von dem in der Nähe Wasserburgs gelegenen Gumpolzham — Heim des Gumpolt — ab, denn die dortigen Bauernhöfe waren der Familie zinspflichtig. Es sei hier

gleich bemerkt, dass unser Meister auf Eingaben, Bittschriften oder anderen Urkunden sich sowohl Gumpeltzhaimer wie Gumpelzhaimer (stets ai) unterschreibt, jedoch in letzterer Schreibart häufiger, weshalb diese hier beibehalten sei. Ursprünglich reiche Eisenfrachtführer stifteten die Gumpelzhaimer in Wasserburg viel Gutes und scheinen überhaupt hervorragende Wohltäter gewesen zu sein, denn noch heute bestehen daselbst reiche Stiftungen, die um 1520 gemacht wurden. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir dann Glieder der Familie in Altötting, Augsburg, Landshut, Regensburg, Traunstein, Trostberg und andern Orten, was wohl seinen Grund in der raschen Ausdehnung der Familie gehabt haben mag. Der Grossvater Adams, Michael, hatte nämlich drei Frauen und von diesen einundzwanzig Kinder, die aus leicht begreiflichen Gründen ihr Brot auswärts zu verdienen suchten. Da in der Folgezeit mehrere Zweige evangelisch sind, dürften wohl auch Religionsstreitigkeiten Ursache zur Auswanderung gegeben haben, denn die Wasserburger bleiben dem katholischen Glauben treu.[1])

Adam Gumpelzhaimer nun entstammt der evangelischen Linie, die sich um 1550 nach Trostberg wandte, wo er 1559 geboren wurde. Er selbst nennt sich auf den Titelblättern seiner gedruckten Werke fast regelmässig „Adamus Gumpelzhaimerus Trostbergensis (Trospergius) Boius (Bavarus)“, was er dann häufig, besonders in seinem Compendium einfach in A. G. T. B. abkürzt. An Stelle dieser vier Buchstaben erscheint auch einige Male, so in einem handschriftlichen Codex, wie auf verschiedenen Porträts des Meisters sein Symbolum **A**ltissimi **G**ratia **T**antum **B**eat, das sogar

[1]) Diese Angaben entnahm ich vorzugsweise einem Manuskript „Geschichte der Familie Gumpelzhaimer, aus urkundlichen und handschriftlichen Quellen, 1829“. 1. Band von 1475—1666 des Regensburger Historikers Christian Gottlieb Gumpelzhaimer, grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Geheimer Legationsrat, geb. 1766, gest. 1841. Er war der letzte Träger des alten Namens und Vorstand des historischen Vereins in Regensburg, woselbst sich genanntes Manuskript befindet. Ein Artikel über Christian Gottlieb Gumpelzhaimer in der allgemeinen deutschen Biographie.

zu einigen Kompositionen herhalten muss. Verschiedene Musikhistoriker, wie Eitner, Mettenleiter, Schletterer, Fetis und andere geben 1560 als Geburtsjahr an, was auf einem Irrtum beruht. In den späteren Ausgaben des Compendiums von 1632 an findet sich nämlich auf dem Porträt Gumpelzhaimers die unrichtige Angabe: „Aetat. A: LXV. CHR. MDCXXV". Aus allen andern noch vorhandenen Bildern ergibt sich 1559 als Geburtsjahr.[1])

In Trostberg, einem freundlich gelegenen oberbayerischen Marktflecken an der Alz konnte ich trotz eifrigsten Nachforschens gar keine Dokumente über die Familie des Meisters mehr finden. Die dortigen Taufbücher gehen nur bis 1620 zurück. Sonstige Akten und Urkunden wurden im 17. Jahrhundert durch zwei verheerende Feuersbrünste fast vollständig vernichtet.

Ueber Gumpelzhaimers Jugend und Erziehung weiss der jüngere Paul von Stetten folgendes zu berichten:[2]) Als Knaben hatten Adam und ein Bruder (wohl nicht der uns später begegnende um elf Jahre jüngere Martin) in jugendlichem Uebermut dem Nachbar mit der Armbrust die Fenster eingeschossen, worüber sich der Vater so erzürnt haben soll, dass er die beiden Sünder einfach aus dem Hause jagte. So schlimm wirds nun wohl nicht gewesen sein. Sicherlich hat der „strenge" Vater, von dem auch Winterfeld, Lipowsky und andere, auf Stetten zurückgehend, erzählen, die beiden Knaben nun zu ihrem Grossvater nach Wasserburg gesandt, weil sie dort eine bessere Erziehung geniessen konnten als in dem kleinen, abgelegenen Trostberg. Die Veranlassung zu diesem Schritt mag ja wohl jener unüberlegte Streich gewesen sein. Da der Grossvater, wie oben erwähnt, selbst überreichlich mit Kindern und Enkeln gesegnet war, wird er schwerlich über diesen unerhofften Familienzuwachs er

---

[1]) Im Stimmheft des Altus des „Contrapunctus" von 1595 findet sich ein Porträt des Meisters mit der Angabe: „Nascitur (!) Anno MDLIX".

[2]) P. v. Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg. 1779. S. 531 und folgende ff.

baut gewesen sein, weshalb er den kleinen Adam zuerst nach Oettingen und dann nach Augsburg sandte, wo dieser im dortigen Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra Aufnahme fand. Unter der Leitung eines leider nicht näher bekannten Magisters Jodokus Entzemüller[1]) soll nun der junge Gumpelzhaimer eifrige Studien in der Musik getrieben haben; jedenfalls lernte er dort nach der Sitte der Zeit auch Latein und Griechisch. Nach allem muss Entzemüller ein ganz vorzüglicher Lehrer und Musiker gewesen sein und seinem Schüler eine gründliche Ausbildung in der Tonkunst erteilt haben. Freilich waren in damaliger Zeit im Kloster St. Ulrich auch vortreffliche Männer, die die Pflege der Musik überaus förderten. Unter dem kunstliebenden Abt Jakob Köpplin leitete der Subprior und Chori Regens Johannes Treer (Derer) die Kirchenmusik. „Ad usum Chori nostri manu propria conscripsit magna Cantûs contrapuncti volumina".[2]) Auch genoss er in musikalischen Dingen Rat und Unterstützung von Orlando di Lasso, mit welchem ihn freundschaftliche Beziehungen verbanden.[3]) Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der kleine Adam selbst eine kurze Weile der bayerischen Hofkapelle angehörte und Schüler Lassos war; nach Sandbergers „Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso" 3. Teil finden sich nämlich in den Akten dieses Instituts folgende Einträge: „1570. Den 20 Oktober ainem Priester von AugsPurg wegen etlicher Cantorey Khnaben ver Ehrung 12 fl." (Sicherlich ist Treer gemeint.) Ferner: „1571. Dem KaPelmaister zur Abuertigung aines Canntorey Knaben von AugsPurg 6 fl." (S. 47, bez. 52.)

---

1) Die Nachforschungen über Entzemüller waren bisher erfolglos. Im Stadtarchiv zu Augsburg, sowie im kgl. Reichsarchiv München befinden sich wohl Akten des ehemaligen Klosters St. Ulrich, die aber keine Nachricht von E. enthalten; die uns Aufschluss gebenden Schulakten scheinen verloren gegangen zu sein.

2) Khamm, Hierarchia III. pars regularis pag. 122.

3) Siehe auch Denkmäler d. Tonk. i. B. 5. Jahrg.; 1. Lief. pag. LV. (Sandberger).

Entzemüller war anscheinend nicht Geistlicher, sondern nur als Lehrer im Ulrichskloster tätig, denn er trat (nach Stetten) später in fuggerische Dienste und kam nach Babenhausen, wohin ihm der Schüler folgte.[1]) In Babenhausen scheint es unserm jungen Musiker nicht sehr gut gegangen zu sein, da er nach kurzen Aufenthalt dortselbst wieder nach Augsburg zurückkehrte und sich hier anfänglich seinen Unterhalt durch Gesangsunterricht bei den Augsburger Bürgerstöchtern erworben haben soll.[2])

* * *

Erst vom Jahr 1581 an haben wir authentische Nachrichten über das Leben und Wirken Gumpelzhaimers. In diesem Jahre erfolgt die Gründung des noch heute bestehenden evangelischen Kollegiums zu St. Anna und die Anstellung des erst 22jährigen Künstlers als Präzeptor und Kantor. Bevor nun auf die Tätigkeit Gumpelzhaimers als Kantor näher eingegangen wird, sei kurz seine Präzeptorenstellung besprochen. Die Doppelstellung als Präzeptor und Kantor war damals ganz allgemein eingeführt. „Der Kantor war in den Schulen des 14. und 15. Jahrhunderts entweder der einzige oder wenigstens der zweite Hauptlehrer und hatte mit einigen armen Schülern besonders den Gesang und die Musik der Kirche zu besorgen, wofür er gewisse

---

1) Auch über Entzemüllers und Gumpelzhaimers Aufenthalt in Babenhausen liess sich nichts ermitteln, denn die Akten des dortigen Fuggerschlosses, jetzt im fürstlich und gräflich Fuggerschen Familienarchiv zu Augsburg aufbewahrt, reichen nicht in die in Betracht kommende Zeit zurück.

2) Die Quelle, aus der Stetten sein Wissen schöpfte, konnte ich trotz langwierigen Nachforschens nicht mehr entdecken. Stetten ist bei Abfassung seines verdienstvollen Buches nicht mit der notwendigen Vorsicht zu Werke gegangen, so dass gar manches wichtige Schriftstück verloren ging. Seine Quellenangabe: „Acta die Cantorey betreffend“, Joh. Gottfr. Walthers „Musikalisches Lexikon“ 1732 und Daniel Praschs „Epitaphia Augustana I“ ist vollständig richtig, doch fehlt in den Kantoreiakten, die ich mit peinlichster Sorgfalt durchsah, jenes uns einen Fingerzeig über die Jugend des Meisters gebende Schriftstück, das Stetten benutzte.

Accidentien bezog, an denen die Chorknaben einen bald grösseren, bald kleineren Anteil hatten".[1]) In den meisten grösseren Städten, wo sich ein Gymnasium befand, versah ein musikkundiger Lehrer, der akademisch gebildet und „graduiert", d. h. Magister war, neben seinem Lehramt zugleich die Musikübung. Die Bezahlung der Lehrer oder Präzeptoren war gewöhnlich eine recht mittelmässige und schwankte zwischen 45 und 60 Gulden, weshalb sie, bot sich ihnen einmal eine günstigere Stellung, die alte schleunigst verliessen. Selbstverständlich hatte ein Präzeptor bei so geringem Gehalt freie Wohnung, meist im Schulgebäude selbst, wie vermutlich auch unser Meister, und bekam ausserdem von den Schülern vielfach Geld und Naturalien, wie Holz, Getreide, Wein und dergleichen. Die Zahl der Lehrer in den lateinischen Schulen richtete sich nach der Beschaffenheit des „gemeinen Säckhels", d. h. des städtischen Wohlstandes. In fast allen Städten, wo man im 16. Jahrhundert neue Schulen anlegte, wären ursprünglich nicht mehr als zwei oder drei Lehrer, darunter der Kantor, angestellt, denn nach der sächsischen Schulordnung, die fast überall als Norm galt, war es Grundsatz, dass die Schule nur dreier Personen bedürfe: des Rektors (Primarius, Oberschulmeister), der in der ersten obersten Klasse, wo nur zwei Lehrer angestellt waren, auch in der zweiten unterrichtete, des „Hypodidascalus", („Conrector" oder „Collaborator") für die zweite Klasse und endlich des Kantors, der den Unterricht in der untersten Klasse versah und in sämtlichen Klassen Musik lehrte. In Augsburg stand dem Gymnasium von St. Anna, dank der Opferwilligkeit und Freigebigkeit hervorragender Bürger und Patrizier, wenigstens von 1581 an, ein sicherer Fond an Geldmitteln zur Verfügung, weshalb auch mehrere Präzeptoren angestellt waren und der Unterricht sich auf acht Klassen, später sogar auf

---

[1]) Aus einem Manuskript des früheren Rektors von St. Anna Beyschlag, befindlich im Archiv des Kollegiums von St. Anna.

neun verteilte.[1]) So lehrte also auch Gumpelzhaimer als Präzeptor und Kantor in der untersten achten Klasse.

Die Zahl der Schüler, die alljährlich in das Gymnasium eintraten, war eine sehr grosse und schwankte zwischen 90 und 130! Dass der gutmütige Magister mit einer so grossen Menge Schüler, deren Alter zwischen 5 und 7 Jahren schwankte, nicht allein fertig werden konnte, liegt auf der Hand. Wie fast in allen derartigen Lehranstalten wurden deshalb auch am Gymnasium von St. Anna zum Abhören der Kleinen, wohl auch zum selbständigen Unterricht unter Aufsicht des Präzeptors ältere Schüler aus den obersten Klassen oder der Kantorei beigezogen, gewöhnlich drei, die entsprechend entschädigt wurden. In unserem Falle unterstützten Schüler aus den obersten Klassen, sowie die „Cantoren", d. h. die schon erwachsenen Sänger die Präzeptoren der unteren Klassen beim Unterricht. Es sei gleich hier erwähnt, dass der Name „Cantor" nicht allein für den obersten Leiter der Kantorei gebraucht wurde, sondern auch für die verschiedenen Chorregenten, die die kleineren Chöre zu leiten hatten, sowie endlich ein gemeinsamer für sämtliche Mitglieder der Kantorei war.[2])

Für alle Mühe und Anstrengung nun, die diese Tätigkeit als Lehrer mit sich brachte und die den Meister, wie wir noch sehen werden, schliesslich fast aufs äusserste erschöpfte, erhielt er vom Baumeisteramt, der von den „Baumeistern", zwei Magistratspersonen, verwalteten städtischen Kasse vierteljährlich 12 ½ Gulden „vnd von wegen der musica" 3 Gulden 24 Kreuzer, so dass sich sein jährlicher Gehalt

---

[1]) Näheres über die Art des Unterrichtes und den Lehrstoff der einzelnen Klassen bei Köberlin, „Zur Geschichte des Gymnasiums bei St. Anna" in den „Blättern für das Gymnasial-Schulwesen", herausgeg. vom Bayer. Gymnasiallehrerverein. 36. Band. S. 400 und folgende.

[2]) Diese Angabe entnahm ich einem Manuskript „Geschichte der Kantorei St. Anna in Augsburg" von Prof. Wilhelm Weber, der aus Zeitmangel die Arbeit liegen lassen musste und dem ich für die freundliche Ueberlassung des Manuskriptes auch hier meinen besten Dank ausspreche.



auf 63 Gulden 36 Kreuzer belief,[1]) eine an sich sehr geringe Bezahlung, zu der dann freilich verschiedene Nebeneinnahmen hinzukamen, wie sie ihm der nun zu betrachtende Kantorberuf eintrug.

Die Einrichtung der Kantoreien hat sich im Laufe der Zeit aus dem Kurrendegesang herausgebildet. Schon 1492 hat Bischof Friedrich, Graf zu Hohenzollern ein „Stift" gemacht, „dass das Responsorium, welches anfängt, Tenebrae factae sunt &c., alle Freytag zu ewigen Zeiten in S. Gertrauts Capellen, bei dem grossen Thor der Thumbkirchen, von 30 Schülern zu seiner Seelen heyl gesungen würde: welches Gesang nachmals den Schulern, durch die gantze Statt zu betteln, nicht wenig vrsach gegeben."[2]) 1535 nahm sich der evangelische Prediger Hausmann, nachdem 1531 das Gymnasium bei St. Anna gegründet war, der armen Schüler daselbst an und gab ihnen Unterricht im Gesang, damit sie sich durch Absingen geistlicher Lieder vor den Häusern wohlhabender Bürger ihren Unterhalt verdienen konnten. Da sich dieser Strassengesang als sehr einträglich erwies, denn es konnten um 1560 über 80 arme Schüler jährlich bei St. Anna „bey den studiis" erhalten werden, so ahmten gar bald auch andere Schulen diesen Brauch nach und schliesslich auch Unbefugte. Die Missstände und Ausschreitungen „von allerhand Bauersbuben", die nicht in die Schule gingen, nahmen immer mehr überhand, so dass endlich der Magistrat im Jahre 1560 nur mehr den Schülern der lateinischen Schulen zu St. Anna, St. Moritz, St. Ulrich und Zu unserer lieben Frau das Singen auf der Strasse erlaubte und zwar nur in „Rotten" von mindestens 5—6 Knaben am Freitag nachmittag und am Sonntag nach der Predigt. Ein ehemaliger Karmelitermönch, Georg Sturm suchte nun diese Einrichtung dadurch zu verbessern, dass er mit den von den Kurrendeschülern ersungenen Geldern 12 arme

---

[1]) Stadtarchiv Augsburg, Baumeisterbücher von 1581—1617.

[2]) Werlich, Chronica Der Weitberuempten Keyserlichen — — — Reichs Statt Augſpurg. Frankfurt a. M. bei Christ. Egen 1595. S. 242.

Knaben bei dem Magister Leonhard Bair in Kost und Logis verdingte, den übrigen aber bei ihren Eltern oder Hausleuten die Kost bezahlte und den Ueberschuss auf Kleider, Bücher und den Arzt verwendete. Der erwähnte Bair, Augustanus Musicus, wie er sich auch nennt, wurde am 14. Febr. 1554 als Präzeptor bei St. Anna angestellt, 1559 zum Kantor erwählt und „zum erstenmahl besonders bestellt, viermahl in der Woche in der Musik zu informieren". Unter den Rektoren Wolf und Schenk erhielten die Schüler gleiche Kleider. Als nun im Jahre 1580 die Jesuiten das Kollegium bei St. Salvator gründeten, worin arme Schüler unentgeltlich oder gegen geringe Entschädigung aufgenommen und verpflegt wurden, beschlossen menschenfreundliche evangelische Bürger, schon um der wachsenden Macht der jesuitischen Partei entgegenzutreten, eine gleiche Anstalt zu errichten. Unter diesen Männern zeichneten sich besonders Martin Zobel, Johann Hainzel und Nikolaus Poemer aus, die sowohl durch reiche Geldspenden, wie durch tatkräftiges Vorgehen die Sache förderten. Nach langen und mühseligen Verhandlungen kaufte man 1581 das etwas baufällige Haus von Christoff Fugger in der Anna-Strasse, das nach mannigfachen baulichen Veränderungen am 3. Dezember 1582 dem Gebrauch übergeben wurde. Nun war ein Teil der armen Schüler — im ganzen 30, darunter die anfänglich bei Leonhard Bair wohnenden 12 — in der neuen Anstalt aufgenommen und versorgt. Infolgedessen hielt der Augsburger Stadtmagistrat den Strassengesang, der so viel Geld eintrug, nicht mehr notwendig und hob ihn zugleich mit der Kantorei auf, wahrscheinlich durch die auch zu dieser Zeit noch vorkommenden Streitigkeiten und Misstände zu solch energischer Massregel bewogen. Freilich war diese Massregel insofern höchst ungerecht, als dadurch den übrigen bedürftigen Schülern, die nicht in das Kollegium aufgenommen werden konnten, ihr Unterhalt, den sie fast allein durch den Strassengesang erwarben, in empfindlichster Weise geschmälert wurde. Selbst-

verständlich wurde durch den Magistratsbeschluss nicht die Musikübung überhaupt aufgehoben, was schon daraus hervorgeht, dass Gumpelzhaimer während dieser „kantoreilosen“ Zeit „wegen der musica“ seine 3 Gulden 34 Kreuzer erhielt.[1]) Die Kirche konnte den notwendigen Gesang nicht entbehren. Doch fehlte eben jegliche Unterstützung von seiten der Stadt und der evangelischen Bürgerschaft. Endlich mussten sich 1591, da die Not immer grösser wurde, die Rektoren Simon Fabritius und Georg Henisch entschliessen, an den Magistrat einen Bericht zu senden, „worin sie den durch die Abschaffung der Kantorei und des Herumsingens erwachsenen grossen Misstand, namentlich den nachteiligen Einfluss desselben auf die Frequenz der Anstalt im Allgemeinen, wie die Möglichkeit der Bestellung von Pädagogen und Privatrepetenten eindringlich zur Vorstellung brachten. Es geht aus ihrem Bericht auch hervor, dass den Singknaben bereits die Ausführung der Kirchengesänge vor und nach dem Gottesdienst oblag.“[2]) Aber erst 1593, nachdem die damaligen Unterschulherren Hieronymus Walther und Hans Heinrich Linkh eine neuerliche Eingabe, verbunden mit einem von Gumpelzhaimer verfassten Bericht über die Vorgeschichte der Kantorei und Vorschlägen für die künftige Organisation derselben eingesandt hatten, wurde erfreulicherweise im gleichen Jahre die Kantorei wieder neu aufgerichtet.

Mit der Wiederaufrichtung der Kantorei war das Schlimmste überwunden; die armen Schüler hatten Gelegenheit, sich ihr Brot zu verdienen. Noch mehr, die in vier Chöre eingeteilten Sänger ersangen so viel, dass gar bald ein kleines Kapital angelegt werden konnte, das mit den Jahren stetig anwuchs und 1622, trotz der traurigen Verhältnisse, wie sie der Krieg mit sich brachte, die achtunggebietende Höhe von 15 525 Gulden erreichte. Eine weitere Neuerung erfolgte in der Kantorei am 17. August 1596

---

1) Baumeisterbücher 1581—1593, Stadtarchiv Augsburg.

2) Weber, Geschichte der Kantorei — —.

durch Gründung der sogenannten „klainen Cantorey“, die wohl dem Bedürfnis entsprang, auch den kleinen Sängern, die im Singen noch nicht so gewandt waren, durch Herumsingen eine Einnahme zu verschaffen. Gumpelzhaimer teilte dieselbe in sechs „Psalmrotten“, eine jede aus fünf „Psalmisten“ bestehend, die nun Freitag und Sonntag in den Strassen Augsburgs herumzogen und vor den Häusern mildtätiger Bürger Choräle und einfache geistliche Lieder sangen. Die ersungenen Gelder genügten vollständig zu ihrem Unterhalt, wie aus den Rechnungsbüchern[1]) ersichtlich. Gleichzeitig mit der Errichtung der kleinen Kantorei erfolgte eine Aenderung in der Zusammensetzung der ursprünglichen vier Chöre, indem Gumpelzhaimer nun drei grosse Chöre, die „grossen Cantoreyen“ mit eigenen Chorregenten zur Pflege der schwierigen „Figuralmusik“ zusammenstellte und die wesentlich einfachere „Choralmusik“ eben der kleinen Kantorei zuerteilte. In die grossen Kantoreien wurden ältere Schüler und geübte Sänger und zur Besetzung der hohen Stimmen nur die besten „ingenia“ der Singknaben aufgenommen. Bei besonderen Gelegenheiten, an Festtagen sangen auch die grossen Kantoreien auf der Strasse, wobei — nach Stetten — besonders Motetten von Leonhard Lechner zum Vortrag gelangten. In der Kirche, wo während der Woche nur „choraliter“ gesungen wurde, vereinten sich dann je nach Bedarf an Sonntagen oder hohen Feiertagen sämtliche Chöre. Im wesentlichen wurde diese Organisation der Kantorei bis zur Auflösung derselben im Jahre 1812 beibehalten. Am 23. April 1806 verfügte die damalige kgl. Zivilbesitznahms-Kommission, „dass, da die Kantorei nicht anders, als durch unterstützende Teilnahme der gesamten evangelischen Bürgerschaft in ihrer Fortdauer erhalten werden könnte, vom Pfingstquartal an, wo der unschickliche und unpassende (!) Strassengesang bei beiden Religionsteilen aufhören würde, diejenigen Beiträge, welche sonst durch das Herumsingen vor den Häusern

[1]) Im Archiv des Kollegiums St. Anna aufbewahrt, künftig R.B. abgekürzt.

gewonnen worden waren, durch eine vierteljährige Kollekte zusammengebracht werden solle".[1])

Haben wir uns in Kürze über die Geschichte und Einteilung der Kantorei orientiert, so müssen wir auch einen Blick auf die Ausübung der Kirchenmusik unter Gumpelzhaimers Leitung werfen, um so mehr, als der folgende Abschnitt noch einige wichtige Aufschlüsse geben wird über die eifrige Tätigkeit und die hervorragenden Leistungen der Kantoreimitglieder.

Von den zahlreichen handschriftlichen Codices, deren frühere Existenz zwei vom Meister selbst geschriebene „Inventarien" im Besitz des Kollegiums St. Anna[2]) beweisen, haben sich bedauerlicherweise bis jetzt nur zwei wiedergefunden. Die beiden Manuskripte in Folio bewahrt die kgl. Bibliothek in Berlin auf. (Signatur Z 27 und Z 28). Beide Codices sind zum grössten Teil von Gumpelzhaimer selbst geschrieben, viele Stücke auch von seinem später uns begegnenden Collaborator Faust und von unbekannter Hand. Besonders wichtig ist, dass in beiden Manuskripten die Partitur — Spartitura nennt sie der Meister — vollständig durchgeführt ist, zu einer Zeit, aus der uns nur sehr wenig Partituren erhalten sind.

Der „Index Cantionum" des Codex Z 28, nach den Textanfängen der Stücke alphabetisch geordnet, weist 114 Stücke von 35 verschiedenen Autoren auf (ohne secunda und tertia pars). Besonders zahlreich vertreten sind Hassler

---

[1]) v. Seida, Historisch Statistische Beschreibung aller Kirchen-Schulanstalten in Augsburg. Augsburg und Leipzig bei Stage. S. 373. In diesem Werk findet sich auch eine ziemlich ausführliche Beschreibung der Kantorei, des Kollegiums und der Kirche von St. Anna. (S. 363—373, 430—464 und 373—380.) Noch weiter auf die Geschehnisse innerhalb der Kantorei einzugehen, muss ich mir versagen, um nicht mit Webers erwähnter „Geschichte der Kantorei St. Anna" in Konflikt zu geraten, die trotz der gegenteiligen Versicherung des Verfassers möglicherweise in absehbarer Zeit im Druck erscheint.

[2]) Die Veröffentlichung dieser interessanten, musikwissenschaftlich sehr wichtigen Schriftstücke soll an anderer Stelle erfolgen.

und Erbach, die jüngeren Freunde des Meisters; ausserdem seien genannt: Lasso, Vecchi, Giovanelli, Merulo, die beiden Gabrieli, Priulius, Bramieri, Philipp de Monte, Hannibal Perinus, Alex. Striggio, Benidellus, Voss, Stecher, Wilhelm Lichtlein, Aichinger, Gumpelzhaimer (mit einem 6st. Choral „Erstanden ist“), Zangius, Walliser, Eccard, Leonh. Lechner, Val. Hausmann und manche andere.

Bedauerlicherweise ist der Index des Codex Z 27 samt einer grossen Anzahl Blätter von unverständigen Händen herausgerissen. Im ganzen enthält das Manuskript 123 Stücke (ohne die verschiedenen partes), wie bei Z 28 in der Mehrzahl 8stimmige von 23 Autoren. Wenn man bedenkt, dass die Musikbibliothek von St. Anna nun auch zum grössten Teil die Druckwerke dieser Meister besass und dass noch eine ganze Anzahl solcher Codices existiert hat,[1]) so kann man sich einen Begriff davon machen, in wie grossartiger Weise die Kirchenmusik unter Gumpelzhaimer gepflegt wurde. Für den Kunstsinn der alten Augsburger ist das ein deutlicher Beweis. Welch ein Bienenfleiss in der Kantorei entwickelt wurde, lässt sich aus der in den Codices öfters wiederkehrenden Bemerkung ersehen: „Diss mag aus den gedruckten vnd (oder) geschriebenen (Gesang)-buechern gesungen werden“. Tatsächlich wurden nach einer Bestimmung der Schulherren wohl die meisten Stimmbücher, schon der grossen Sängerschar halber, kopiert. Bei feierlichen Gelegenheiten trat zu der Orgel, die wohl ziemlich regelmässig den Chor begleitete, Instrumentalmusik.

Die Reichhaltigkeit an Werken, wie sie die beiden Codices aufweisen, die für künftige Bearbeitungen von Kompositionen bedeutendster Meister jener Zeit wohl noch manchen wertvollen Aufschluss, in bezug auf Accidentien namentlich, geben können, ist wirklich bewunderungswürdig. Wenn man sich jedoch erinnert, dass die Handelswege zwischen Deutschland und Italien vorwiegend über die alte Reichsstadt Augsburg führten, so lässt sich dieser musika-

[1]) Dies beweisen die erwähnten Inventarien.

lische Reichtum leicht begreifen. Aus den erwähnten Inventarien Gumpelzhaimers geht hervor, dass er der Mann war, dem die Ehre gebührt, den kolossalen Schatz der früheren musikalischen Bibliothek von St. Anna hauptsächlich zusammengetragen zu haben; hätten unsere Väter diesen Schatz besser gehütet, so dürfte sich heute Augsburg rühmen, eine der wertvollsten und grössten alten Musikbibliotheken in Deutschland zu besitzen.[1]) Eine Aufzählung eines Teiles dieser Werke hat Schletterer unternommen.[2]) Es fehlte auch nicht einer der ersten Meister jener Zeit; sowohl deutsche, wie italienische, französische und niederländische Tonsetzer waren mit zahlreichen Werken vertreten. Dem Zweck der Kantorei entsprechend bestand der grösste Teil der Bibliothek aus geistlichen Kompositionen, doch waren auch weltliche Werke, Madrigale, Villanellen und Instrumentalstücke vorhanden, die vermutlich bei Schulfeiern und in Privatkreisen bei festlichen Gelegenheiten, wie Taufen, Hochzeiten von mehreren Kantoren ausgeführt wurden. Neben dieser Bibliothek, zu deren Ankauf einerseits wohl die Scholarchen die Mittel gewährten, andererseits die Strafgelder grösstenteils Verwendung fanden, legte sich der Meister eine eigene Sammlung meist weltlicher Werke und theoretisch-musikalischer Bücher an und gab dafür ganz bedeutende Summen aus. Später, wie wir noch sehen werden, musste er, durch die Not der Verhältnisse gezwungen, seine Bibliothek an die Scholarchen verkaufen. Ein Bruchteil der musikalischen Bibliothek von St. Anna hat sich erhalten und kam in die Augsburger Stadtbibliothek, in die bischöfliche (Proskesche) Bibliothek nach Regensburg und in die kgl. Bibliothek Berlin. Der grösste Teil aber ist verschollen und dürfte, wie Schletterer andeutet, gewinnsüchtigen Antiquaren zum Opfer gefallen sein.

* * *

[1]) Nach Schletterer (Katalog der in der Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg befindlichen Musikwerke. Berlin 1878, S. VIII) wurde die Musikbibliothek im vergangenen Jahrhundert verschleudert.

[2]) a. a. O. S. XI.

Im April des Jahres 1582, ein Jahr nach seiner Anstellung, finden wir den 23jährigen Gumpelzhaimer vorübergehend auf der Universität Ingolstadt, wohin er in Begleitung mehrerer Augsburger sich wandte, um seine Studien zu vollenden und sich die Würde eines Magisters zu erwerben.[1]) Höchst auffallend ist, dass am 2. März desselben Jahres „Constantius, Troianus und Matthias Fuggeri, Generosi Dni Joannis Jacobi filii" im Matrikelbuch der Universität Ingolstadt eingetragen sind und der Name Gumpelzhaimer direkt unter ihnen steht. Es liegt deshalb die Vermutung sehr nahe, dass der künftige Meister in irgend welchen Beziehungen zu den Fuggern gestanden ist, die gerade in jener Zeit so unendlich viel für die Kunst taten und die besten Künstler um sich versammelten. Ich erinnere nur an Aichinger, Erbach und Hassler.[2]) Schon durch die Freundschaft mit Hassler, der 1585 nach Augsburg gekommen war, dürfte sich ein Verkehr des Meisters mit den Fuggern entwickelt haben, die sich für einen so talentvollen Musiker wie Gumpelzhaimer wohl interessieren mussten. Wie lange unser jugendlicher Präzeptor den Universitätsstudien oblag, liess sich nicht ermitteln, sicherlich wird ihn seine Augsburger Stellung veranlasst haben, so rasch als möglich sich die akademische Würde zu erringen.

Kaum dass Gumpelzhaimer in Augsburg festen Fuss gefasst, dachte er auch schon an die Gründung eines eigenen Herdes. Mit 26 Jahren verheiratet er sich mit Barbara Wismüller aus Walpach. Die Hochzeit fand statt am 20. Januar 1585.[3]) Die Ehe des Meisters mit seiner Bärbel scheint kinderlos geblieben zu sein, denn wir suchen vergeblich den Namen Gumpelzhaimer in den Pflegschafts- und Taufbüchern. Nach fünfjähriger Ehe erwarben beide Gatten

---

1) Matrikelbücher der Universität Ingolstadt im Besitz der Kgl. Universitätsbibliothek München.

2) Leider gab auch in dieser Hinsicht das fürstlich und gräflich Fuggersche Familienarchiv keinen Aufschluss.

3) Stadtarchiv Augsburg, Hochzeitsamtsprotokolle der Stadt Augsburg.

das Bürgerrecht.[1]) Frau Barbara scheint eine sehr tüchtige, fleissige und brave Gattin und Hausfrau gewesen zu sein, die sich im Kollegium sehr nützlich machte und selbst hie und da einige Gulden verdiente.[2])

Wohl bald nach seiner Anstellung als Präzeptor und Kantor dürfte sich Gumpelzhaimer mit Komposition beschäftigt haben; aber erst 1591 erscheinen als Erstlingswerke des 32jährigen jugendlichen Meisters das „Compendium musicae" und „Neue teutsche geistliche Lieder mit dreien Stimmen". Es ist angebracht, gleich an dieser Stelle einige allgemeinere auf die gedruckten Werke Gumpelzhaimers Bezug nehmende Bemerkungen einzuschalten. Als Verleger gewann der Meister die bekannten Augsburger Buchdrucker Schönig, bei denen seine sämtlichen Werke gedruckt wurden. Sowohl die Drucke des Vaters Valentin (gestorben um 1615) wie die des Sohnes Johann Ulrich zeichnen sich durch sorgfältige, gewissenhafte und saubere Ausführung aus. Erst nach dem Tode Ulrich Schönigs (nach 1632) erscheint das weiterhin allein noch aufgelegte Compendium in anderem Verlag. Dem Brauche der Zeit entsprechend sind fast alle Werke unseres Kantors mit Widmungen versehen, die sich an seine kleinen Schüler, an Freunde, Kollegen, Verwandte oder an Gönner richten.

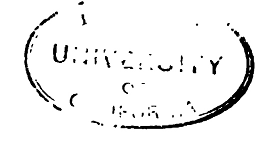
Die ersten acht zu Lebzeiten des Meisters erschienenen Auflagen des Compendiums sind den zahlreichen Schülern zugeeignet. Unter ihnen befanden sich Söhne aus den angesehensten Patrizierfamilien des alten Augsburg, wie Herwart, Hörmann, Langenmantel, Lauginger, Link, Rämer, sowie Söhne seiner Kollegen von St. Anna: Fabritius, Ehinger, Bair, Henisch, Henning, Höschel, Jenisch, Mayr und Menth.[3])

---

[1]) Stadtarchiv Augsburg, Augsburger Bürgerbuch.

[2]) R. B.

[3]) Rob. Eitner hat eine Anzahl Schüler Gumpelzhaimers in M. f. M. 1873, S. 189 aufgezählt.



Mit Ausnahme der letzten 13. Auflage sind die Titelblätter des Compendiums durch einen hübschen Holzschnitt geschmückt, der den Titel umrahmt: rechts und links zwei allegorische Figuren, oben musizierende Engel, unten musizierende Frauengestalten mit den damals gebräuchlichen Tasten-, Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten, wie Regal Clavichord, Geige, Kniegeige, Laute, Harfe, Flöten, Zinken, Posaunen, Pauken und Trommel. Dieser Holzschnitt findet sich auch in andern Werken Gumpelzhaimers. Das Compendium schlug gleich mit solchem Erfolg ein, dass schon vier Jahre darauf, 1595 eine zweite Auflage notwendig wurde, die beträchtlich erweitert wird. Die Namen Faber und Rid, die im Titel der ersten Auflage angeführt waren, sind nun weggelassen. Aus der deutschen Vorrede (dem Inhalt des Buches sind drei Vorreden, eine lateinische, eine deutsche und die der ersten Auflage vorgestellt) erfahren wir, dass Gumpelzhaimer auf eigne Kosten sein Werk drucken liess, dass er „neue vnd taugliche Exempel" gesetzt, den „Contrapunctus quatuor et quinque vocum, sammt den Ligaturis (ein neues Kapitel) hinzugethan: Aber die teutschen gaistlichen Liedlein mit 4 Stimmen, als die besonders getruckt worden, dissorts ausgelassen." Von der 2. Auflage an bleibt der Inhalt im grossen ganzen tıotz der konstant beibehaltenen Erklärung „correctum et auctum" bis auf geringfügige Einzelheiten derselbe. Die 3. Auflage vom Jahr 1600 nimmt der Drucker nun „auff aignen kosten unter die Press", nachdem sie „widerumb, wie es die gelegenheit erfordert, durch neue vnd taugliche Exempel" erweitert worden. 1605 erscheint die 4. Auflage, 1611 die 5., 1616 die 6., nun im Verlag Ulrich Schönigs, 1618 die 7., in deren Vorrede der liebenswürdige Kantor seine Buben als „Discipuli suavissimi" begrüsst. Hier drückt sich so recht die grosse Liebe zu seinen Schülern aus. „Etiam compendij huius auctorem amare pergite!" Mit diesem wohl in Erfüllung gegangenen Wunsche schliesst er. Die 8. Auflage im Jahr 1625 war die letzte, die der Meister erleben

sollte, die 9. ediert noch Ulrich Schönig 1632. Die Vorrede stimmt mit der der 10. Auflage, die in Ingolstadt von Wilhelm Eder „permissu superiorum“ auf Kosten des Augsburger Buchhändlers Johann Weh gedruckt wurde, bis auf wenige Abweichungen zu Beginn überein. Die 11. Auflage, in Erfurt von Andrea gedruckt, wiederum im Verlage Johann Wehs, erscheint 1655. Die ausgedehnte Vorrede ist sehr amüsant. Literarhistorisch interessieren die dem Lessingschen „Heldenlied der Spartaner“ verwandten Verse:

„Wir haben glebt zu aller zeit,
Mit Rath vnd That als dapffer Leut.
Nun seindt auch wir jetzt dapffer Leut,
Eben wie jhr gewesen seyt.
Was jhr gewest oder jetzt seyt,
Wollen wir werden mit der Zeit.“

Gewidmet ist die Ausgabe einflussreichen Patriziern und Magistratsmitgliedern, Heinrich Hörwart, Wolff Leonhard Welser, Anton Langenmantel, dem Kirchenpfleger Gabriel Müller, sämtlichen Oberschulherren und dem Nachfolger Fausts, dem Präzeptor und Kantor Tobias Kriegsdorfer. Die im Jahr 1675 edierte 12. Auflage enthält die gleiche Vorrede, ebenso bleibt Druck und Verlag derselbe, nur die Widmung lautet anders, die sich diesmal an die Scholarchen Adolph Zobel, Dietrich Hainzel, Friedrich Voit und David Thoma, sowie wieder an den Kantor Kriegsdorfer richtet. 1681 endlich erfolgt die letzte, 13. Auflage durch Jakob Enderlin in Augsburg, bei der Vorrede und Widmung fehlt.

Gleichzeitig mit dem Unterrichtszwecken dienenden Compendium entstanden die 3stimmigen von 1591 und ein Teil der 4stimmigen „Neuen teutschen geistlichen Lieder“ von 1594, praktische Kompositionen von hohem Kunstwert.

Gewidmet sind die 3stimmigen „Neuen teutschen geistlichen Lieder“ von 1591 den uns schon bekannten „Edlen, Hochgelehrten, Vesten, Fürsichtigen vnd Weisen Herrn Hieronymo Walthern, beider Rechten Doktorn, Herrn Johann

Heinrich Hörwart, Herrn Johann Heinrich Linken vnd Herrn Carolo Rehlinger, den löblichen des heiligen Reichs statt Augspurg verordneten Schulherren.“ Die Vorrede in deutscher Sprache ergeht sich zunächst in den üblichen Lobsprüchen auf die Musik und ihren Nutzen, „das die Music beneme den vnmut, wellicher die gemüter verdunckle vnnd von betrachtung hoher sachen abhalte. Solchen vnd dergleichen nutzen auch bei der Jugent, neben der belustigung, zuschaffen: hab ich dise schöne Geistliche Text, nach verrichtung meiner obliegenden Dienst ... gesetzt vnnd zusammengetragen.“ Auch die 3stimmigen Lieder wurden mehrmals aufgelegt, so 1602, dann 1611, diesmal mit dem neuen Titel „Lustgärtlins Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil“ und 1619. Widmung und Vorrede bleiben immer gleich.

Zu diesen dreistimmigen „Neuen teutschen geistlichen Liedern“ von 1591 fügt der Meister 1611 einen zweiten Teil hinzu unter dem Titel „Lustgärtlins Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Ander Teil.“ Zugeeignet ist dieses Werk „den Ehrnuesten vnd fürnemen Herrn Johann: Koler, Johann: Matsperger vnd Ulrich Ment, Burgeren zu Augspurg, meinen günstigen lieben Herrn Schwägern vnd Freunden.“ Eine Veronika Matsperger war die zweite Frau des Bruders Gumpelzhaimers, Martin; der Ausdruck „Schwager“ ist also nicht genau zu nehmen. Ob eine Verwandtschaft mit Koler bestanden, vermag ich nicht zu sagen. Ulrich Ment ist ein Kollege des Meisters bei St. Anna. Auch dieser zweite Teil der Lustgärtlins wird nochmals aufgelegt im Jahr 1619.

In Form und Inhalt verwandt mit diesen dreistimmigen Gesängen sind die vierstimmigen, von denen die schon erwähnten „Neuen teutschen geistlichen Lieder nach art der Welschen Canzonen mit vier Stimmen“ 1594 ediert wurden. Gumpelzhaimer widmet sie zwei Augsburger Patriziern, Caspar Langenmantel und Hieronymus Seitz, „beiden Burgern inn Augspurg“. Welch ausserordentlichen Beifall die Werke des jungen Meisters in Augsburg schon gefunden

hatten, beweisen am besten die in den Stimmbüchern dieses Werkes aufgenommenen Lobgedichte einiger Präzeptoren von St. Anna und des Pfarrers Paul Heider von Hl. Kreuz. Zugleich geben diese Gedichte einen Wink, wie überaus herzlich die Beziehungen Gumpelzhaimers mit seinen Kollegen und dem genannten Pfarrer gewesen sein müssen.

Gleich den dreistimmigen Liedern erscheinen auch die „Neuen teutschen geistlichen Lieder... mit vier Stimmen" 1602 in zweiter Auflage und als „Wirtzgärtlins Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil . . ." 1619 in dritter (Widmung und Vorrede wie 1594). Den zweiten Teil der „Wirtzgärtlins" veröffentlicht Gumpelzhaimer als sein letztes grösseres Werk erst 1619. Gewidmet sind diese höchst feinsinnigen, zum Teil wundervollen Gesänge „den Edlen vnd Vesten Herrn Melchior vnd Balthasar Langenmantel, Gebrüdern des Raths vnd respective, Oberrichter des Hail. Römischen Reichs Statt Augspurg", entsprechend dem ersten Teil, der dem Bruder Caspar und dem Schwager Hieronymus Seitz der beiden Langenmantel zugeeignet war. Die Vorrede bespricht in reizend naiver Weise die Zauberkraft der Musik.

Ein kleines, aber sehr interessantes Werk erschien im April 1595, der „Contrapunctus quatuor et quinque vocum". Das Werkchen enthält nur acht Kompositionen, darunter fünf von ganz geringer Ausdehnung. Der Meister dediziert es seinen Kollegen. Es ist bezeichnend, dass unser Kantor gerade dieses Opus den „doctissimis viris" widmet; die Kompositionen über lateinische kirchliche Texte sind nämlich höchst künstlich und geistreich gemacht und verraten die ausserordentliche Gewandtheit des Schöpfers in kontrapunktischer Schreibweise. Anscheinend wurde auch der „Contrapunctus" bedeutend erweitert 1622 oder später nochmals gedruckt, denn es existiert ein Porträt des Meisters vom Jahre 1622[1]), auf dessen Rückseite ein „Index" ab-

[1]) In den im Rathaus zu Wasserburg aufbewahrten Akten über die Gumpelzhaimer, von dem damaligen Major Eduard Wimmer 1888—89 gesammelt.

gedruckt ist, der die sämtlichen Stücke des „Contrapunctus“ und noch 10 andere aus dem Compendium und den Wirtzgärtlins herausgenommene kontrapunktische Sätze aufweist.

Bei der Betrachtung der beiden Gumpelzhaimer'schen Codices haben wir schon erfahren, dass auch in der Kantorei von St. Anna die mehrchörige Musik eifrig gepflegt wurde. So schrieb denn auch unser Kantor unter diesem Einfluss eine grosse Anzahl achtstimmiger lateinischer Motetten und fasste einen Teil derselben 1601 zusammen unter dem Titel „Sacrorum Concentuum Octonis Vocibus Modulandorum... Liber primus“. Ein dem Titelblatt beigefügter Holzschnitt trägt sieben Wappen von Augsburger Patriziern und Bürgern, denen das Werk zugeeignet ist. Es sind Johann Georg und Daniel Oesterreicher, Johann Staininger, Markus Hopfer, Martin Zobel, Johann Philipp Scheler, Philipp Zeller und Melchior Erhart. Die Oesterreicher waren ein altes Geschlecht; Grabschriften von ihnen sind noch heute in der St. Annakirche zu sehen. Martin Zobel war der Sohn des um die Gründung des Kollegiums verdienten 1584 gestorbenen Martin Zobel. Die angeführten Namen gehörten sämtlich Mitgliedern des „Rhats der Stadt Augspurg“ an. Die Vorrede gewährt einen Blick in die damaligen, recht unruhigen Verhältnisse. Ahnte der Meister schon die trübe Zeit, die bald folgen sollte, da er von Krieg und Kriegsgetümmel spricht? Er zweifelt, ob unter solchen Umständen die Musik gepflegt werden solle. „Cum vero exempla Biblica, Psalmodias vatis regii, Threnodias Hieremiae atque id genus alia considero : dubitare desino.“ Eine zweite Auflage dieses schönen Werkes kam nicht zustande.

Eine weitere achtstimmige Komposition, der 50., nach der vom Meister gebrauchten Bibelausgabe der 51. Psalm, das wundervolle Miserere mei Deus erscheint 1604 im Druck. Gewidmet ist das Miserere, das keine Vorrede besitzt, dem „nobili et praestanti viro Davidi Haugio, Seniori, Domino et patrono plurimum colendo“. Wichtig ist der Umstand, dass der Meister seinem Miserere, das später in das gleich

zu besprechende zweite Buch der Sacri Concentus aufgenommen wird, das achtstimmige Pater noster[1]) von Hassler beifügt, was doch nur mit Genehmigung desselben geschehen konnte. Schon in der 2. Auflage des Compendiums erscheinen zwei Stücke von Hassler, die beiden „Fugae" Mein Vertrauen 4 voc. und Vanitas vanitatum 2 voc., mit einigen Stücken von Jak. Reiner die einzigen Kompositionen von gleichzeitig mit Gumpelzhaimer lebenden deutschen Komponisten. Erst 1625 nimmt er noch ein kurzes Beispiel von Erbach auf. Ganz unzweifelhaft hat da innige Freundschaft zwischen den beiden evangelischen Tonsetzern bestanden. Eine 2. Auflage des Psalmus LI erschien mit der gleichen Widmung 1619.

Das zweite Buch der Sacri Concentus veröffentlicht der Meister 1614. Die Widmung richtet sich, in anbetracht der Ausdehnung und Vortrefflichkeit dieser Motetten, an den Augsburger Stadtmagistrat, an Markus Welser,[2]) Jakob Rembold, den damaligen Bürgermeistern, und an die übrigen sieben, ungenannt bleibenden Mitglieder. Diesem 2. Buch fügt Gumpelzhaimer eine „Partitio Sacrorum Concentuum" oder einen „Bassum ad Organorum usum" bei, einen einfachen Separatabdruck der beiden Bassstimmen des ersten und zweiten Chors.

Wie allgemein üblich, wurde auch dem bescheidenen Kantor wohl für die meisten seiner Werke, die er einflussreichen Persönlichkeiten widmete, klingender Dank erstattet. So hat sich ein Schreiben Gumpelzhaimers an die „Herrn Pfleger vnd Gehaime Rhät diser Löblichen Statt"[3]) erhalten, worin er sie bittet, das 2. Buch der Sacri Concentus, das „an Im selbs geringfügig Werckh grossgünstig vnd gnädiglich" anzunehmen. Die Baumeister befürworten sein Gesuch und schlagen am 1. Januar 1614 dem Magistrat vor, dem

[1]) Abgedruckt in den Denkmälern deutscher Tonkunst II, S. 105, Nr. 38. (Gehrmann.)

[2]) Näheres über ihn in D. d. T. i. B. Vierter Jahrgang II, pag. IX.

[3]) Stadtarchiv Augsburg, Fasc. Musik de 1540—1632. Abgedruckt in M. f. M. 1893, S. 24—25. (Schletterer.)

Meister, der „auch einen Zimlichen Vnkosten mit Einbindung souiler Exemplar aufgewandt“, 50 Gulden zu verehren, eine immerhin nicht unbedeutende Summe, die dem fleissigen Schulmeister wohl höchst willkommen war.

Neben diesen Hauptwerken schrieb Gumpelzhaimer noch einige kleinere Werke: „Zehn geistliche Lieder mit vier Stimmen, jungen Singknaben zu gut“ 1617, „Fünf geistliche Lieder mit vier Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi“ (1617?) und „Zwei geistliche Lieder mit vier Stimmen“, doch ist es mir nicht gelungen, diese drei Werke wieder aufzufinden.[1]) Vermutlich ist das letzte identisch mit „Zwai schöne Weihenächtlieder“ von 1618, von denen bis jetzt nur die Altstimme sich vorfand. Nach zwei Bearbeitungen der Weihnachtschoräle „Von Himmel hoch“ und „Gelobet seistu, Jesu Christ“, die sich in den 2. Teil der Wirtzgärtlins von 1619 gerettet haben,[2]) zu schliessen, müssen auch die übrigen Stücke dieses Werkes ganz ausserordentlich fein und fliessend gearbeitet sein.

Zweifellos ist die vielseitige, anstrengende, oft wohl wenig erhebende Tätigkeit Gumpelzhaimers als Präzeptor und Kantor, die ihm nur selten Zeit und Musse zu kompositorischem Schaffen gönnen konnte, wohl der Hauptgrund, dass der Meister im Verhältnis zu andern Komponisten seiner Zeit nicht allzu viele Werke schrieb. Diese selbst geben uns ein Zeugnis von dem schlichten Charakter und der tiefen, wahren Frömmigkeit unseres braven Kantors, denn sie sind — ein seltener Fall — mit Ausnahme des Compendiums, das aber auch zum grössten Teil geistliche Kompositionen enthält, einzig und allein zur Ehre und zum Preise des Höchsten geschrieben. Dies mag wohl mit der Stellung des Meisters als Kantor einer evangelischen Schule und Kirche zusammenhängen. Immerhin ist es bemerkens-

---

[1]) Fétis zählt sie auf in seiner „Biographie universelle des musiciens“ Band IV, S. 163.

[2]) Wie ein Vergleich der beiden Altstimmen der betreffenden Kompositionen bewies.

wert, dass Gumpelzhaimer zu einer Zeit, wo die weltliche Musik mehr und mehr Einfluss und Raum gewinnt und bereits eine hochachtbare Stufe erreicht hat, fast ausschliesslich der kirchlichen Kunst seine Kräfte widmet.

Durch die Betrachtung der verschiedenen Widmungen und Vorreden der Werke unseres Kantors haben wir einen gewissen Einblick in den Umgang und Verkehr Gumpelzhaimers mit Augsburger Bürgern und Patriziern gewonnen. Leicht ist zu vermuten, dass er in musikalischen Kreisen Alt-Augsburgs eine beliebte, hochwillkommene Persönlichkeit war. Wie oft mag er mit einigen seiner Lieblingsschüler des Abends im Kreise einer der zahlreichen, musikliebenden Patrizierfamilien[1]) geweilt und die Unterhaltung durch Gesangs- und Instrumentalvorträge belebt und verschönt haben!

Der obige Abschnitt über die produktive Tätigkeit unseres Kantors hat uns abgehalten, den Zeitraum zwischen 1591 und 1619 vollständig zu überblicken. Verschiedenes ist noch nachzutragen.

Ein Freudentag mag es für den Meister gewesen sein, als am 11. Juni 1597 sein Bruder Martin in den Lehrerverband von St. Anna als Präzeptor der siebten, d. h. der zweituntersten Klasse eintrat.[2]).

Wohl durch die schon in diesem Jahre beginnende Teuerung sah sich unser Meister gezwungen, zu Beginn des Jahres 1599 an die Zechpfleger von St. Anna die Bitte um dauernde Unterstützung zu richten, die ihm auch erfüllt wird, indem ihm von der Kirchenkasse von diesem Jahr ab jährlich 20 Gulden bezahlt werden, so dass sich jetzt sein Einkommen mit dem von den Baumeistern bezogenen Gehalt[3]) auf mindestens 83 Gulden und 36 Kreuzer jährlich

---

1) Vgl. D. d. T. i. B. V, 1. Lief., Pag. LI—LII.

2) Max Radlkofer, Bernhard Heupold, Präzeptor an der Studienanstalt St. Anna . . ., Zeitschrift des hist. Vereins für Schwaben und Neuburg, 20. Jahrg., Augsb. 1893, S. 131.

3) Siehe S. 8.

erhöhte. Zweifelsohne verdiente der fleissige Künstler noch nebenbei, wie bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen, wo der Chor singen musste, gleich den Kantoren anderer Städte (Regensburg)[1]) und besonders durch seine Werke ein hübsches Sümmchen. Freilich genügte bei den teuren Zeiten, die dem dreissigjährigen Krieg vorausgingen, auch diese Einnahme nicht mehr, denn auf eine spätestens 1606 gemachte, nicht mehr auffindbare Eingabe an die Schulherren erhält Gumpelzhaimer weitere 50 Gulden und zwar aus der Kantoreikasse.[2]) Aus den Rechnungsbüchern der Kantorei erfahren wir auch noch verschiedene kleine Einkünfte, die dem Meister zugehen.

In wie hohem Grade auch ausserhalb der Mauern Augsburgs unser Adam Anerkennung fand, beweist wohl am besten ein im Jahr 1606 an ihn ergangener Ruf vom württembergischen Hof, demzufolge er seine Augsburger Stellung aufgeben und in einen neuen Wirkungskreis als Hofkomponist und Leiter der Kantorei Herzog Friedrichs I. eintreten sollte. Aus Liebe zu seinen „carissimis discipulis" und zu seiner Stadt Augsburg, die ihm eine zweite Heimat geworden war, schlug Gumpelzhaimer den ehrenvollen Ruf aus, durch dessen Annahme seine pekuniäre Lage zweifellos bedeutend verbessert worden wäre. Von welch unberechenbarem Einfluss wäre wohl die neue Stellung auf seine kompositorische Tätigkeit gewesen, die unter dem mühevollen, aufreibenden Berufe als Lehrer und Kantor ja nie sich voll entfalten konnte! Ueber den hohen künstlerischen Geist, der in der württembergischen Hofkantorei herrschte, über die Verehrung, die die kunstliebenden Herzöge Christof und

---

[1]) Vgl. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg. S. 204 ff.

[2]) R. B. hier die fast stereotypen vierteljährlichen Einträge: „Domino Adamo Gumpelzhaimero die auf sein leibeslebenlang, von wegen der Musica, bewülligte quattemberliche Verehrung geben — — — fl. 12.30". Die Existenz der erwähnten Eingabe geht aus einem gleich zu besprechenden Schreiben des Meisters an die Schulherren vom 24. November 1606 hervor.



und Ludwig der Musik entgegenbrachten, sind wir durch die verdienstvollen Aufsätze des Pfarrers Dr. G. Bossert[1]) bestens unterrichtet. In einem dem Charakter des Meisters ein ehrenvolles Zeugnis ausstellenden Schreiben vom 24. November 1606 an die Schulherren[2]) spricht Gumpelzhaimer von dem an ihn ergangenen Ruf,

Dieses Schreiben, das Stetten sehr flüchtig durchgesehen haben muss, gab Anlass zu jenen falschen Behauptungen von Stetten, Lipowsky, Winterfeld, Eitner und andern, die sämtlich den St. Anna-Kantor in württembergischen Diensten[3]) stehen lassen. Dies ist unrichtig; Gumpelzhaimer hat niemals seine Augsburger Stellung verlassen und war auch vorher nicht am württembergischen Hof angestellt.

Die von Jahr zu Jahr anwachsende Arbeitslast unseres Kantors machte es notwendig, dem Meister einen „Collaborator“ oder „Substitutus“ beizugeben, den aus Sachsen stammenden Johann Faust(us), der am 6. August 1611 in den Lehrerverband des Kollegiums eintrat.[4]) Damit war allerdings dem Meister ein grosser Teil seiner bisherigen Mühen abgenommen, denn Faust musste täglich zwei Stunden, von 10—11 Uhr und nachmittags von 4—5 Uhr, Musik „exercirn“, aber — o Schulherren von St. Anna! — der arme Gumpelzhaimer musste selbst in seinen mageren „Seckhel“ langen und seinem Gehilfen 20 Gulden jährlich bezahlen. Kompositionen scheint Faust nie veröffentlicht zu haben; sein Name ist in der Musikbibliographie unbekannt.

Gumpelzhaimer hatte mit seinem 1614 erschienenen zweiten Buche der Sacri Concentus den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Es entstehen wohl noch kleinere Werke, aber ersichtlich ist die frühere Schaffensfreudigkeit unter

---

1) Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 1898 und 1900. „Die Hofkantorei unter Herzog Christoph“ bez. „unter Herzog Ludwig“.

2) A. s. I.

3) Nach einer freundlichen Mitteilung Herrn Pfarrer Dr. Bosserts kommt der Name Gumpelzhaimer in den Akten der Hofkantorei nirgends vor.

4) Radlkofer a. a. O. S. 131.

dem übermächtigen Drucke der sich immer trüber gestaltenden Verhältnisse zurückgegangen. Der dreissigjährige Krieg wirft bereits seine dunklen Schatten voraus. In den Akten des St. Anna-Gymnasiums findet sich von ungefähr 1618 ab eine immer mehr anwachsende Reihe von zum Teil ergreifender Bittschriften der Präzeptoren und Kantoren, die über die sich immer steigernde Not und Teuerung, über das allgemeine Elend in bitterste Klagen ausbrechen. Wir haben schon erfahren, dass im Jahre 1619 ein grosser Teil der früher erschienenen Werke Gumpelzhaimers neu aufgelegt wurde. Zweifellos dürfte eine allgemeine Nachfrage nach seinen Werken der erste Anlass zur Neuauflage gewesen sein, ein Beweis, dass das Interesse an seiner Kunst noch nicht erlahmt ist. Ein zweiter Anlass aber mag eben der Zwang der Verhältnisse gewesen sein, durch möglichst ausgedehnte Publikation die pekuniäre Lage unseres Meisters einigermassen zu verbessern. Von diesem Jahre an aber scheint die schöpferische Kraft Gumpelzhaimers gebrochen, denn ausser einigen unbedeutenden Kanons in der 9. Auflage des Compendiums von 1625 waren keine neuen Kompositionen mehr aufzufinden.

In den Zeitraum der Jahre 1617 und 1621 fällt eine schwere Krankheit, von der der stille, bescheidene Mann sich nicht mehr vollständig erholen sollte.

Einen harten Kampf mag Gumpelzhaimer mit sich gestritten haben, als er unter dem eisernen Zwang der Not seine eigene, in langen Jahren liebevoll gesammelte Musikbibliothek nach und nach an die Scholarchen verkaufen musste. So erhält er am 15. September und am 15. Dezember 1621 je 25 Gulden und am 16. Februar 1622 28 Gulden.[1]) Doch ärger und grösser wird die Not. Erst 1622, nachdem unser Kantor seinen Collaborator fast elf Jahre lang vom „aignen Quatembergelt bezalet“ hatte, haben endlich die Scholarchen ein Einsehen und nehmen dem überbürdeten Manne diese Last ab.

[1]) A. s. I und II.

Im Jahr 1623 sieht sich gar die evangelische Bürgerschaft Augsburgs veranlasst, „aus christlichem mitleiden bei diesen schweren vnd theuren Zeitläufften proprio motu ein collectionem" anzustellen für die „Vnderhaltung der Schuldiener", die in einem eindringlichen Schreiben vom 23. Mai 1623 die „hochgelarten Herrn Scholarchae" inständigst bitten, die „extraordinari Hilff" möchte unter ihnen ausgeteilt werden.[1]) Unter den 13 Unterschriften befinden sich auch die von unserm Meister und seinem Bruder. Die Cantores, die Mitglieder der Kantorei, hatten schon am 26. Juli 1622 eine Bittschrift eingereicht,[2]) worin sie über die grosse „Theuerung" klagen und vorstellen, dass sie mit einem Gulden wöchentlich nicht fortstudieren können.

Die letzte Freude, die unser fleissiger Kantor erleben sollte, war wohl die Herausgabe des Compendiums in achter Auflage im März 1625. Wahrscheinlich wollte der Drucker, Ulrich Schönig, einst wohl ein Schüler Gumpelzhaimers (ein Heinrich Schönig war seit 1616 Kantoreimitglied), dem „aufgearbeiteten Schuldiener" dadurch eine besondere Ehre erweisen, dass er diese letzte zu Lebzeiten Gumpelzhaimers erscheinende Auflage in sorgfältigster und gewissenhaftester Weise ausführte.

Nach alten Augsburger Chroniken wütete im Jahre 1625 in der Stadt die Pest. Ob auch Gumpelzhaimer samt seiner Gattin, die am 6. September starb, der Seuche zum Opfer fiel, darüber gaben die Kantoreiakten und die Sterberegister von St. Anna keinen Aufschluss. Am 2. November bestätigte er noch mit zitternder Hand den Empfang des Geldes für den Verkauf seiner Musikalien,[3]) doch sollte ihm dieses nichts mehr nützen, denn am folgenden Tag, am 3. November 1625 folgte Adam Gumpelzhaimer seiner Lebensgefährtin im Tode nach.

---

[1]) A. s. II.

[2]) A. s. II.

[3]) Inventarien der Musikbibliothek von St. Anna, im Kollegiumsarchiv befindlich.

Nach dem Vorgehen verschiedener Augsburger Bürger hatte sich der Meister schon im Jahr 1605 seine künftige Grabstätte ausgesucht und seinen Grabstein errichten lassen.[1])

Die Augsburger Stadtbibliothek bewahrt ein Exemplar von Prasch's „Epitaphia" auf, das allem Anschein nach einem Matsperger oder Wismüller, Verwandten Gumpelzhaimers, gehörte. Hier findet sich auf S. 216 neben der durchstrichenen Grabschrift folgendes geschrieben:

„1642: Im Maio obiges Ändern Lassen Vnd auf mich gericht — — —. NB. Zu seinem [Gumpelzhaimers] Vnd seines Brudern gedechtnus Ihnen die Andr Zinnen (?), Beyliegenden Vers, inn Einn Weissen Marmelstein machen lassen." [Der „beyliegende Vers" ist verschwunden.]

Auf der nächsten Seite steht:

„1625: Den 3. Novembris Jn Gott Entschlaffen.[2]) Alt worden 66 Jahr; gehaust 40; den Schuldienst neben d Cantori gehabt 44 Jahr. 1625: den 6. 7 bris Starb sie. [Barbara Gumpelzhaimer.] 1635: den 11. Maij Starb sein Bruder Martinus."

Der Friedhof („Coemeterium suburbanum", wie Prasch angibt), auf dem der Meister seine Ruhestätte fand, lag vor dem ehemaligen Steffinger Tor; er existiert heute nicht mehr.

Gleich nach dem Tode Gumpelzhaimers, den vielleicht noch nicht die Erde deckte, muss sein Collaborator Johann Faust sein (erhaltenes) Gesuch um die erledigte Stelle geschrieben haben, denn bereits am 8. November, also fünf Tage nach dem Verscheiden des Meisters, erhielt er die Präfektenstelle.[3]) Sein Gesuch blieb nicht das einzige. In den Akten des Gymnasiums und der Kantorei finden sich mehrere solche Eingaben, so von dem Kantoreimitglied, dem Augs-

---

[1]) Daniel Prasch, Epithaphia Augustana, Augsburg 1624. I, S. 216 und 217.

[2]) Die einzige Stelle, die den bisher unbekannten Todestag Gumpelzhaimers erwähnt! Leider blieb das Nachforschen nach einer Leichenpredigt, die bei der Berühmtheit des Meisters sicherlich gedruckt wurde, erfolglos.

[3]) A. s. II.

burger Johann Glos (Glossius, Glosius), der ein Schüler des toten Meisters war. Auf den Tod seines Lehrers schrieb er eine „Trenodia in obitum clariss. Viri Adami Gumpelzhaimeri, a 5. voc.“ nach einem verschollenen „Cat. Mus. Eccl. cath. Fris. ai 1651“.[1]) Bekannt geworden ist Glosius als Komponist der 1617 im Druck erschienenen „Musae natalitiae, d. i. Geistliche Weihnachtsgesänge mit 3 Stimmen“.[2]) Weitere Bewerber sind Daniel Ochs, Gabriel Arnold und ein Barthol. Ekkard, der später 1626 sich um die Collaboratorstelle bewirbt und sie erhält.

---

[1]) Auf einen dem eingangs erwähnten Manuskript von Christian Gottlieb Gumpelzhaimer beiliegenden Zettel geschrieben. Hist. Verein Regensburg.

[2]) Eitner, Quellenlexikon.

II.

Werke.

Die musikalische Produktivität des Augsburger Kantors Adam Gumpelzhaimer, schon äusserlich durch den anstrengenden Dienst in Schule und Kantorei wesentlich behindert, war verhältnismässig keine sehr grosse und beschränkte sich fast ausschliesslich auf kirchliche Vokalmusik. Einen innerlichen Grund für dieses begrenzte Schaffen bildete wohl die wahrhaft mustergültige Gründlichkeit, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, mit der der ernststrebende Meister, der alles andere als ein musikalischer Vielschreiber war, seine Kompositionen ausarbeitete.

In formaler Beziehung lassen sich seine Werke in zwei streng von einander zu unterscheidende Gruppen einteilen. Die erste Gruppe umfasst die Motetten, zu denen sowohl die im niederländisch-kontrapunktischen Stil geschriebenen Kompositionen des Contrapunctus und des Compendiums, wie auch die achtstimmigen Gesänge der Sacri Concentus gehören, die den venetianisch gebildeten Musiker deutlich verraten. In gewissem Sinn sind wir berechtigt, auch die zahlreichen Kanons oder „Fugae" zur Motette zu rechnen, als deren Hauptcharakteristikum bekanntlich die durch den Prosatext bedingte freie Formgestaltung gilt. Als zweite Gruppe betrachten wir die drei-, vier- und fünfstimmigen Lieder aus „Neue teutsche geistliche Lieder" von 1591, 1594 und aus „Lustgärtlins" und „Wirtzgärtlins" von 1611

und 1619, gekennzeichnet durch die scharf ausgeprägte Form, wie sie natürlich der strophische Bau der Gedichte hervorrufen musste. Weitaus der grösste Teil dieser Lieder hat die Form der Canzone oder Villanelle und ist stark beeinflusst von der damaligen italienischen Motiv- und Themenbildung; doch finden sich auch in den Lust- und Wirtzgärtlins verschiedene deutsche Kirchenlieder in der Form des Chorals komponiert. Eine Art Mittelstellung zwischen Motette und Lied nehmen eine Anzahl Choralbearbeitungen ein; doch davon später.

Bevor wir nun aber die praktischen Werke des Meisters der kritischen Sichtung und Würdigung unterziehen, müssen wir einen Blick in den ersten Teil seines Compendiums werfen, was uns am klarsten den theoretischen Standpunkt Gumpelzhaimers enthüllen wird.

Der theoretische Teil des „Compendium Musicae, pro illius artis tironibus A M. Heinrico Fabro Latine conscriptum, et a M. Christophoro Rid in vernaculum sermonem conversum, nunc praeceptis et exemplis auctum Studio et opera Adami Gumpelzhaimeri, T. Augustae Excusum typis Valentini Schoenigij. Anno M D. X C I.“ ist, wie der Titel der ersten Auflage besagt (in den nachfolgenden sind die Namen Faber und Rid fortgelassen), kein Originalwerk, sondern eine jener zahlreichen Nachahmungen, bezw. Erweiterungen des weitberühmten „Compendiolum musicae“ des Magister Heinrich Faber, welches die notwendigsten musikalischen Begriffe den kleinen Sängern in möglichst kurzer Form darbietet. Bei der allgemeinen Schutzlosigkeit geistigen Eigentums in damaliger Zeit stürzte sich nun eine grosse Reihe von Kantoren und Musiktheoretikern auf den wertvollen Schatz, modelte das winzige, wirklich höchst verdienstvolle Werkchen Fabers mehr oder weniger glücklich um, erweiterte es um einige Kapitel und beeilte sich, das „neue“ Opus in die Oeffentlichkeit zu geben, um die meist recht mässigen Finanzen zu verbessern, denn das neue Büchlein fand gewöhnlich reissenden Absatz und brachte dem Autor einen

hübschen Gewinn ein. Bedenkt man, wie kompliziert und weitschweifig die zum Gesang unbedingt notwendige Theorie der Alten im Vergleich zu unserer heutigen war, so begreift man leicht, dass solche Lehrbücher, die in knapper, klarer Weise den schwierigen Lehrstoff behandeln, grössten Erfolg haben mussten. So erklären sich auch die vielen Auflagen, die die besseren Werkchen gefunden haben. Gumpelzhaimer nun benützte zugleich auch die deutsche Uebersetzung des Faberschen Werkes von Christophorus Rid, behielt den Wortlaut fast vollständig bei und fügte, wo es ihm notwendig dünkte, einige Zusätze und Erläuterungen, namentlich auch Beispiele im Text selbst bei. Zur folgenden Besprechung diene die achte Auflage des Compendiums von 1625, weil von hier ab der Inhalt sich völlig gleich bleibt, während in den früheren Ausgaben die Zahl der Uebungsbeispiele, die der Meister auch zum Teil andern mittlerweile erschienenen Werken entnimmt, um sehr geringes schwankt. Der theoretische Teil bleibt dagegen immer derselbe und ändert sich in keiner Ausgabe, wird aber nach und nach erweitert.

Der erste Teil des Compendiums zerfällt in zehn Kapitel:

„1.	De	Musica	— Von	der Singkunst.
2.	„	Clavibus . . .	— „	den Schlüsseln,
3.	„	Vocibus . . .	— „	den Stimmen,
4.	„	Cantu	— „	dem Gesang,
5.	„	Mutatione . . .	— „	der veränderung der Stimme,
6.	„	Figura & Signis .	— „	gestalt der Noten vnd Zaichen,
7.	„	Ligatura . . .	— „	Zusammenbindung der Noten,
8.	„	Pausis & Punctis	— „	den Pausen vnd Puncten,
9.	„	Proportionibus .	— „	der Proportion,
10.	„	Tonis seu Modis	— „	dem Thon."

In dieser Weise wird der ganze Text behandelt, also links in lateinischer, rechts in deutscher Sprache auf einer Seite, und zwar in Frage und Antwort, mit Ausnahme des letzten Kapitels „De Tonis seu Modis“, das die Fragen als überflüssig weglässt und nur lateinisch abgefasst ist. Aus den fünf Kapiteln des Faberschen Compendiolums bildet Gumpelzhaimer sieben und fügt verschiedene Regeln und Zusätze, sowie Beispiele bei, mit denen Faber naturgemäss sehr sparsam sein muss, wodurch die Sache entschieden klarer und verständlicher wird.

Das erste Kapitel „von der Singkunst“ beginnt wie alle Compendien jener Zeit mit der Frage „Quid est Musica?“ „Was ist die Music?“, darauf die stereotype Antwort: „Est bene canendi scientia“ „Sie ist ein Kunst, recht vnd wol zu singen“. Ganz kurz wird noch der Unterschied zwischen Musica choralis und figuralis erklärt, durch Beispiel noch deutlicher gemacht. Das zweite Kapitel „Von den Musicschlüsseln“ erläutert die Solmisation. „Was ist der Müsicschlüssel? Er ist ein Zaiger diser Stimm, die man soll singen. Wie vil seind Musicschlüssel? Zwaintzig (!), vnd werden auss folgendem Täfelein erkandt.“ Es folgen drei Holzschnitte: der erste stellt eine Leiter mit zehn Sprossen vor, auf und zwischen denen die zwanzig Töne Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d — — — ect. eingetragen sind, links davon ihre nähere Bezeichnung Γut, Are, ♮ mi, C fa ut — — — ect.[1]) Der zweite Holzschnitt, die Guidonische Hand, (wobei die Reihenfolge der Töne von der gewöhnlichen insoferne abweicht, als Gumpelzhaimer die zwanzig Töne so verteilt, dass Γut, Are und B mi, wie gewöhnlich, am Daumen abwärts, die übrigen aber C fa ut, D sol re ect. ect. am zweiten, Mittel-, vierten und fünften Finger von unten nach aufwärts sich folgen, so dass zum Schluss das ee la statt wie sonst über dem Mittelfinger über dem kleinen Finger schwebt, eine wesentliche Gedächtniserleichterung) und ein dritter Holzschnitt, die „Scala musicalis“, wo neben den Buchstaben

[1]) Vgl. etwa Ambros, Musikgeschichte, 2. Band, S. 192.

Γ, A, B, C — — — — ect. die drei Hexachorde (ut re mi fa sol la) an geeigneter Stelle in Gestalt von sieben Orgelpfeifen gesetzt sind, erklären in übersichtlicher Weise die Solmisation. „Wie vil seind gezeichneter Musicschlüssel? Fünff: Γ ut, F fa ut, C sol fa ut, G sol re ut vnd dd la sol. Aber Γ ut vnd dd la sol werden gar selten gebraucht." Unter den „zwaintzig Musicschlüsseln" meinen also Faber, Rid und Gumpelzhaimer die zwanzig Töne von Γ ut bis ee la. Das dritte Kapitel „von den Stimmen" (ut re mi fa sol la) bringt neben der vollständig zwecklosen Einteilung der sechs Solmisationsilben in harte, mittlere, weiche und obere und untere zum Schluss die Frage „Ists genug an diesen Stimmen, ein jedes Gesang zu singen?" und die Antwort „Ja, denn sie werden jmmerdar in der Stimmen verkehrung widerholet", jener verhängnisvolle Irrtum, der Jahrhundertelang den kleinen und grossen Sängern manche verdriessliche Stunde bereitete. Von Einführung einer siebten Silbe, wodurch der ganzen Solmisation, die allerdings eine sehr wichtige Aufgabe, nämlich Erziehung des Gehörs und absolute Treffsicherheit zu erfüllen hatte, ein Ende bereitet gewesen wäre, was Waelrant, Calvisius und andere tatsächlich schon vorgeschlagen hatten, will also auch Gumpelzhaimer als Anhänger der alten bewährten Lehre nichts wissen. Im vierten Kapitel werden die Begriffe des „harten, weichen und natürlichen Gesangs" erläutert. Das fünfte, von der Mutation handelnd, verbreitet sich in verständlicher Weise über dieses intrikate Gebiet und mag Lehrer wie Schüler die Sache wesentlich erleichtert haben; in sechs Regeln (bei Faber nur vier) und übersichtlichen Mutationsskalen, sowie vier Tabellen wird die komplizierte Lehre erschöpfend abgefertigt. Dadurch, dass auch im zweiten praktischen Teil eine Weile die Mutationsskalen den Uebungsbeispielen vorangestellt sind, wurde bezweckt, dass sich die kleinen Anfänger rascher zurecht finden und durch das dem Auge sich darbietende Bild jedenfalls leichter als ohne dieses Hilfsmittel die Mutation sich ins Gedächtnis prägen konnten. Das

sechste Kapitel nimmt eine ausführliche Beschreibung der in der damaligen Notenschrift gebräuchlichen Noten und Zeichen ein, bietet aber nichts neues. Die Ligaturregeln, bei Faber im fünften Kapitel „de figuris“ eingeschlossen, bilden im Compendium den Inhalt des siebten, stimmen aber mit den Faberschen genau überein, was auch „von den Pausen vnd Puncten“ gilt, die, bei Faber ebenfalls im fünften Kapitel mitinbegriffen, von Gumpelzhaimer nur um weniges erweitert das achte Kapitel bilden. Bis hieher schliesst sich der theoretische Teil vollständig an Faber-Rid an; das folgende neunte Kapitel „Von der Proportion“ entnimmt unser Kantor einem andern, nicht näher bezeichneten Werke, während das letzte zehnte „De nominibus et proprietatibus tonorum“ anscheinend allein von Gumpelzhaimer verfasst ist. Hier folgt er der nicht allgemein anerkannten, aber logischen, durch Konsequenz gerechtfertigten Theorie und nimmt nicht zwölf, wie Zarlino, Glarean und andere Theoretiker, sondern vierzehn Kirchentöne an, sieben authentische und sieben plagale, und beginnt mit dem Dorischen wie gebräuchlich als erstem. Bekanntlich konnte auf der siebten Stufe H eine diatonische Oktavgattung nicht gebildet werden wegen der verminderten Quinte h f. Freilich werden auch von unserm Meister der dreizehnte und vierzehnte Ton, der Hyperaeolius und Hyperphrygius, als „spurii sive rejecti, quod apte dividi nequeunt“, übergangen. Die übrigen zwölf Kirchentöne werden durch zwölf kurze, vierstimmige, kontrapunktische Sätzchen auch praktisch dargestellt. Eines darunter von Christian Erbach[1]) in der hypophrygischen Tonart beginnt mit dem chromatischen Thema h, c', cis', d', dis', e', a, einer der drastischen Beweise, dass der Zeit, die ungeniert die Chromatik, die Todfeindin der alten Kirchentöne, sogar in ein Musterbeispiel eines solchen aufnimmt, bereits das Verständnis für das alte System, für die Diatonik der Kirchentöne, mehr und mehr

[1]) Erst von der achten Auflage an; in den früheren Auflagen findet sich ein anderes Beispiel von Gumpelzhaimer.

abhanden gekommen ist. Neben der natürlichen Lage, dem Systema naturale, lässt Gumpelzhaimer natürlich auch die Transposition des Tones in seine Oberquarte mit Verzeichnung eines ♭ zu, nicht aber die in Oberquinte mit Verzeichnung eines ♯, die z. B. Heinrich Faber in seiner Ad Musicam practicam Introductio Pars I. cap. 9 anerkennt. Bei jedem Kirchenton wird sein Umfang, sein Tropus und die Mutation, bez. die Benennung der Quarte und Quinte nach dem jeweiligen Hexachord angegeben.

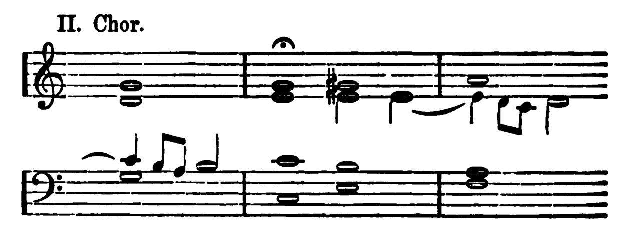
Theoretisch also steht auch Gumpelzhaimer wie fast alle deutschen Meister seiner Zeit auf dem Boden der alten Schule; von einer fortschrittlichen Gesinnung, wie sie namentlich in Italien gegen Ende des 16. Jahrhunderts um sich greift, ist bei dem schlichten, streng erzogenen und dem Alten treu ergebenen Schulmeister im theoretischen Teil seines Compendiums nichts zu verspüren. Uebrigens scheint es nicht recht angebracht, Gumpelzhaimer, wie es allgemein geschieht, zu den Musiktheoretikern zu zählen; sein Compendium ist ein kleines Lehrbuch der Anfangsgründe, ein Hilfsbuch für den Lehrer, nicht ein wirklich theoretisches Werk, wie es Zarlino, Glarean, Sebald Heyden und andere geschrieben.

Um nun die Kompositionsweise des Augsburger Tonsetzers richtig zu verstehen, sei vor allem darauf hingewiesen, dass seine Tätigkeit als Komponist in die Zeit des beginnenden Verfalls der alten, klassischen Kirchenmusik fällt. Durch Lasso und Palestrina hatte die niederländische, kontrapunktische, auf das diatonische System der Kirchentöne aufgebaute kirchliche Vokalmusik ihr letztes und höchstes erreichbares Ziel errungen. Eine Weiterbildung im gleichen Sinn war schlechthin nicht mehr möglich. Wohl wird auch in der Folge die kontrapunktische alte Kirchenmusik noch lange weitergepflegt, doch machen sich nun, schon zu Lebzeiten dieser Grossmeister, neue Einflüsse in ihr bemerkbar. In Italien, das von jeher der weltlichen Musik ein besonderes Interesse entgegenbrachte, hatte die eifrige Pflege des

Madrigals, der Villanelle, der Canzone und all der vielen weltlichen Formen verhältnismässig sehr rasch eine grosse technische Fertigkeit, eine gesteigerte Beweglichkeit des Tonmaterials, ein mehr und mehr sich geltend machendes harmonisches Prinzip und ein subjektiveres Empfinden der Tonkunst hervorgerufen. Alle die Elemente der vorwiegend homophonen, zum modernen Tonsystem, zu unserem Dur und Moll hindrängenden weltlichen und Volks-Musik, sowie der in den ersten Anfängen sich befindenden Instrumentalmusik dringen nun gegen Ende des Jahrhunderts allgemach in die Kirchenmusik ein und verleihen ihr ein eigentümlich glänzendes und lebhaft-schwungvolles, doch nicht mehr recht zu dem Ernst und Würde atmenden klassischen Kunstgesang passendes Gepräge. Dazu kommt noch die grossartige Entwicklung der kirchlichen Tonkunst in dem reichen, Pracht und Kunst liebenden Venedig, wo die Mehrchörigkeit mit ihren glanzvollen, farbensatten Klangkombinationen ebenfalls mehr oder weniger den strengen Kontrapunkt verdrängen und zu einem harmonisch-akkordischen Gestalten führen musste. Langsamer nahm auch Deutschland diese neuen Errungenschaften auf. Deutsche Tonsetzer, in der Jugend streng im niederländischen Stil ausgebildet, begaben sich zur letzten Feile ins gelobte Land der Musik, speziell nach Venedig, wo sie bei den berühmtesten Meistern lernten, mit ihrem ursprünglich etwas herben, geraden, deutschen Musikempfinden italienische Anmut und Formgefühl zu verschmelzen. Italiener selbst, besonders an den deutschen Fürstenhöfen hochwillkommen und freudig aufgenommen, halfen das neue melodisch-harmonische Prinzip in Deutschland verbreiten. Namentlich an den „welschen Villanellen und Canzonen“ mit ihrem meist recht kunstlosen homophonen Satzbau fand man so grossen Gefallen, dass nun fast alle deutschen Komponisten diese so beliebt gewordenen Formen eifrig pflegten und ihre Anwendung nicht allein auf weltliche Texte beschränkten, sondern auch auf geistliche ausdehnten. So kann es nicht Wunder nehmen, dass

die Tonsetzer, vielfach wohl unbewusst, auch in ihrem rein kirchlichen Schaffen unter dem mächtigen Einfluss dieses neuen Geistes stehen, der die ganze alte Tonkunst neuen Bahnen und Zielen zuführen sollte.

Wie stark nun dieser neue Geist auch in den Werken unseres Meisters sich regt, von der Chromatik, die im Schaffen aller fortschrittlich gesinnten Musiker jener Epoche eine so grosse Rolle spielt, will Gumpelzhaimer nur wenig wissen. Ein direkter melodisch-chromatischer Sekundschritt, wie beispielsweise in dem angeführten Beispiel von Erbach, findet sich in den Werken unseres Kantors überhaupt nicht. Die Stelle aus dem achtstimmigen „Psalmus LI", einem in harmonischer Beziehung überaus kühnen Stück, dessen Vorbild wohl das elfstimmige prachtvolle Miserere Hasslers über den gleichen Text aus den Cantiones Sacrae der 2. Auflage von 1597 ist,[1]) beweist nichts;



denn hier ist der chromatische Sekundschritt g gis durch Cäsur bedingt. In diesem Zusammenhang findet er sich in zeitgenössischen Kompositionen häufig, hat aber nicht die Fortschrittsbedeutung, wie der melodisch-chromatische Sekundschritt. „Indirekte" Chromatik kommt fast nur in den achtstimmigen Motetten vor, wo sie entweder dadurch entsteht, dass in einer andern Stimme im gleichen Chor der chromatische Halbton erscheint, sich also als Querstand erweist, oder durch Gegenchörigkeit hervorgerufen wird. Doch sind diese Fälle, wie gesagt, Ausnahmen. Wie weit die Abneigung des Meisters gegen die Chromatik ging,

[1]) Abgedruckt in Denkmäler deutscher Tonkunst, 2. Band (Gehrmann) S. 153, Nr. 46.

erhellt auch deutlich genug der einzige Fall, wo Gumpelzhaimer das dem diatonischen Klanggeschlecht fremde Dis anwendet, welches zu seiner Zeit schon längst keine fremde Erscheinung in der kirchlichen Tonkunst mehr war. Unser Meister gebraucht es in der achtstimmigen Motette „Misericordiam et iudicium" (Psalm 100) zur Charakterisierung der Worte „facientes praevaricationes odivi", und zwar das erstemal bei „odivi", das zweitemal bei „praevaricationes". Unwillkürlich denkt man bei diesem Fall an Lasso, der unzähligemal in seinen späteren Madrigalen Chromatismen zu derartigen Charakterisierungen verwendet. Und doch! Mag sich der theoretisch so konservative Kantor auch noch so abweisend verhalten, indirekt wird auch er gleich seinen Zeitgenossen in den Bann der Chromatik gezogen. Was bedeutet denn das für die Zeit so eminent charakteristische Auftreten der zahllosen, oft ganz unmotivierten ♯ und ♭ anders als eine tatsächliche „Färbung" und Umwandlung der alten Diatonik, wodurch die Eigentümlichkeiten der einzelnen Kirchentöne so sehr verwischt wurden, dass in vielen Werken, besonders den achtstimmigen Motteten, trotz äusseren Scheines oft auch keine Spur von alter Diatonik zu entdecken ist? Diese oft übertrieben gesteigerte Anwendung der Accidentien, die schon äusserlich durch das häufige Ausschreiben derselben gekennzeichnet ist und ihren Grund in der erwachenden experimentierenden Instrumentalmusik und der weltlichen Vokalmusik (Madrigal!) hat, verleiht der spätklassischen Kirchenmusik jenen bekannten unstäten Charakter, jenes ungewisse Hin- und Herpendeln zwischen Dur und Moll. Gerade bei Gumpelzhaimer erscheint dieser Zug so gesteigert im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, dass wir ihn schon in dieser Hinsicht als einen der Bahnbrecher des modernen Tonsystems in Deutschland betrachten dürfen.

Neben diesen spezifisch italienischen Einflüssen wurde das Schaffen des evangelischen Tonsetzers selbstredend auch durch die evangelische Kirchenmusik bedeutend befruchtet.

Von Anfang an, obwohl in ihren ersten Gebilden auf den Grundlagen der polyphonen katholischen Kirchenmusik fussend, wurzelt die evangelische Tonkunst mit ihrem dem Volke angepassten, leicht verständlichen Charakter schon vielfach im modernen Tonsystem. Der Choral, zum weitaus grössten Teil aus dem reichen weltlichen deutschen Volksgesang des 12. bis 16. Jahrhunderts herübergenommen, neigte von selbst zu einer mehr homophonen Gestaltung hin. Mit seiner dem Gehör leicht eingehenden, auch dem deutschen Volkslied eigenen Periodisierung verlangte er „mit Notwendigkeit die Kadenzierung der einzelnen Melodiezeilen, widerstrebte also einer absolut freien polyphonen Behandlung ganz ebenso, wie das weltliche Volkslied, und musste daher gleich diesem zu der einfacheren Begleitung im Kontrapunkt „nota contra notam" hindrängen. — — — — — Der vereinfachte Satz und die Rücksicht auf den Gemeindegesang führte sofort noch die weitere Neuerung der Verlegung der Melodie aus dem Tenor in den Diskant herbei. — — — — — Bei dieser Satzweise, mit ihrem Zusammentreffen der Stimmen in den Zeileneinschnitten der Melodie und ihrem mehr oder weniger parallelen Rhythmus traten die Stimmen gegenüber der Melodie in die zweite Linie zurück, sie waren nicht mehr selbständige Gegenstimmen, sondern wurden mehr und mehr harmonischen Rücksichten dienstbar."[1]) Durch dieses Unterordnen der Begleitstimmen unter die Oberstimmen musste naturgemäss das harmonische Empfinden auch in Deutschland, und zwar unabhängig von Italien, erheblich gesteigert werden. In dieser Beziehung trug dann auch die evangelische, auf den Choral aufgebaute, allmählich selbständiger werdende Orgelmusik das ihrige bei.

Noch finde hier die Bemerkung Platz, dass auch Gumpelzhaimer wie Hassler, Frank und andere deutsche Tonsetzer, die sich entweder ziemlich ablehnend gegen die „modernen"

---

[1]) Kümmerle, Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik I, S. 757.

Bestrebungen verhielten oder einen gewissen mittleren Standpunkt einnahmen, von der in Italien auftauchenden und rasch Verbreitung findenden monodischen Bewegung gänzlich unberührt blieb, sei es dass er als treuer Anhänger der alten Lehre von dem neuen Stil, der rücksichtslos gegen den altehrwürdigen Kontrapunkt ins Feld zog, überhaupt nichts wissen wollte, was als das wahrscheinlichste gilt, oder dass er in richtiger Erkenntnis der Sachlage im reifen Alter dieses neue, noch recht unerforschte Gebiet, auf dem er verhältnismässig sehr wenig wirklich schmackhafte Früchte wachsen sah, nicht zu betreten wagte.

* * *

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen kommen wir nun auf die oben vorgenommene Einteilung der Gumpelzhaimerschen Werke zurück und ziehen nun zuerst

die im niederländisch-kontrapunktischen Stil geschriebenen Kompositionen

aus der dem Compendium beigefügten Beispielsammlung, aus dem Contrapunctus und einzelne hieher gehörige Stücke aus den Lust- und Wirtz-gärtlins in den Bereich unserer Untersuchung. Den weitaus grössten Raum, nicht nach Ausdehnung, sondern der Zahl nach nehmen hier die verschiedenen Kanons ein, die zwei- bis acht-stimmigen, meist sehr kurzen „Fugae in ὁμοφωνία seu unisono, in subdiapason, subdiatessaron, subdiapente, epidiapason" etc. aus dem Compendium, oft in kunstvollster Weise ausgeführt wie der vierstimmige Doppelkanon „Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus". Originell sind die beiden Krebskanons, das sechsstimmige „Crux Christi", in der Form eines Kreuzes, und das achtstimmige „Quatuor Evangelistae", gebildet durch vier kreisförmig angeordnete Notenzeilen, schon deshalb bemerkenswert, weil sie direkt auf die alten niederländischen Kanonkünste des 14. und 15. Jahrhunderts hinweisen. Selbst die alten Devisen, die in meist lateinischen, verschleierten Ausdrücken die Lösung des Rätsels ergeben,

behält Gumpelzhaimer bei, nicht nur hier, sondern auch bei einigen andern Kanons in der Gegenbewegung, wie „Contrarium mihi amo“, „Nemo sine crimine vivit“, „Semper contrarius esto“. Zur Lösung des „Crux Christi“ und der „Quatuor Evangelistae“ setzt er nicht weniger als vier solche Devisen. Die Lösungen sind einfach: beim „Crux Christi“ ergeben sich die erste und zweite Stimme durch den „Titel“, der über dem Kreuz angebrachten Tafel, ein psalmodierendes E in der Oktave auf den Text „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum“, das ohne Pausen gesungen wird („Clama ne cesses“). Die übrigen vier Stimmen auf die Worte „Ecce lignum Crucis, in quo Salus mundi pependit, venite adoremus“ am Stamm und Querbalken des Kreuzes werden gleichzeitig vor- und rückwärts gesungen. Auf letztere Art wird auch die Lösung der „Quatuor Evangelistae“ gewonnen. (Zu diesen einfachen musikalischen Stimmungsbildern hat Dominikus Custos 1593 einen schönen Kupferstich ausgeführt, darstellend Christus am Oelberg, der ungeschickt von einem Alex. Mair, wirkungsvoller von Wolf Kilian nachgeahmt wurde.) Höchst interessante Stücke sind vier zweistimmige Kanons, die „Fantasiae in F, D, C und B“ ohne Text, die nicht nur dem Titel, sondern ihrer ganzen Struktur nach eher für Instrumentalstücke als für Solfeggien zu halten sind. Im ersten Moment frappiert die Bezeichnung „in F, D, C und B“; man denkt unwillkürlich an moderne Tonarten, und in der Tat verraten diese Fantasien ein starkes tonales Empfinden. Bei näherer Betrachtung aber ergibt sich, dass die „F, D, C und B“ auf die jeweilige Anfangsnote sich beziehen. Die Form der Stücke stellt sich dar als ein Spiel mit meist kurzen, prägnanten, durch Pausen getrennten Motiven, die einerseits ächt niederländisch sind, andererseits auch typische Villanellenmotive oder direkte Instrumentalmotive sind. Dadurch, dass der Meister diese lebhaften Motive durch ruhigere unterbricht, sie gegen den Schluss auch wohl zu ausgedehnteren, schwungvollen Melismen gestaltet, weiss er Kontrast und Steigerung zu

erzielen. Ein Vergleich mit den Lassoschen „Cantiones sine textu“ [1]) erwies vermutlich die Quelle, wo Gumpelzhaimer die Anregung zu diesen Stücken empfing. Kommt in den zweistimmigen Kanons, die im Compendium am zahlreichsten vertreten sind, mehr das durch Kadenzen schärfer abgegrenzte melodische Element zur Geltung, so bekunden die mehrstimmigen „Fugen“, die sich sämtlich als „Canones ad infinitum“ darstellen und gewöhnlich nur eine oder zwei Zeilen Raum beanspruchen, zum Teil ein recht deutlich ausgeprägtes tonales und harmonisches Empfinden. Nicht selten erscheint der Dominantseptimenakkord, wobei allerdings die Septime im Durchgang auftritt, oder der Quintsextakkord mit richtiger Auflösung in unserm Sinne. Freilich sind nicht alle diese kanonischen Stücke gleichwertig; ein grosser Teil derselben, namentlich wo die Stimmeinsätze im Einklang rasch aufeinander folgen, ist ziemlich trocken und ungeniessbar. Nur deshalb wurde ausführlicher von diesen Kanons gesprochen, weil sie in den Werken des Meisters einen ziemlich grossen Raum einnehmen und nicht nur im Uebungsteil des Compendiums, sondern auch in den anderen Gesangswerken, so im 2. Teil der Lust- und Wirtzgärtlins, oder auf Titelblättern (als Chronogrammkanons) da und dort eingestreut sind. Aus pädagogischen Gründen hat unser Kantor diese zahlreichen Kanons geschrieben, deren ausserordentlichen Wert im Gesangsunterricht schon Heinrich Faber anerkannt hat, der in seinem Compendiolum im fünften Kapitel schreibt: „Vt tyrones in his notarum figuris melius exerceantur, addam adhuc duo exempla, in quibus duae uoces ex una canant. Nam eiusmodi concentus, meo quidem iudicio, incipientibus, optime conuenit. Rudiores enim, cum ita aliorum ductum sectantur simul poterunt moneri, quomodo sit cantandum.“

Nahe verwandt mit diesen strengen kanonischen Kompositionen sind die „Bicinia sacra (in usum juventutis scho-

[1]) Vgl. Lassoausgabe 1. Band.

lasticae collecta") der Beispielsammlung des Compendiums, die eine freiere, oft sogar sehr freie Imitation aufweisen, reich an glücklichen Tonmalereien sind und den Einfluss von Lassos Bizinien deutlich dokumentieren, von dem Gumpelzhaimer eine Anzahl in seinem Compendium aufnimmt.[1]) Ein grösseres Interesse beanspruchen sie nicht.

Welch souveräne Beherrschung der kontrapunktischen Technik und welch hohe Meisterschaft in der Handhabung der freien Imitation unser Kantor sich frühzeitig erworben, beweist der 1595 im Druck erschienene „Contrapunctus quatuor et quinque vocum". Er ist ein kleines, nur acht, darunter sehr kurze Tonsätze über lateinische geistliche Texte umfassendes, dem Inhalt nach sehr bedeutendes Werkchen. Nachträglich hat Gumpelzhaimer den Contrapunctus seinem Compendium einverleibt, da und dort einige Aenderungen und Verbesserungen vornehmend. Der Name „Contrapunctus", im 14. Jahrhundert zuerst auftauchend, kommt zu Lebzeiten unseres Meisters bereits häufiger vor — ich erinnere an die zahlreichen Choräle „auf Kontrapunktsweise (simpliciter) gesetzt" oder an die „Contrapuncti compositi" Melchior Franks —; die Bedeutung, die wir heute mit dem Wort verbinden, das gleichzeitige Auftreten zweier oder mehrerer selbständiger, aber in harmonische Beziehungen zu einander tretenden Melodien, war damals noch nicht festgestellt, obwohl gerade bei Gumpelzhaimer sich derartige Ansätze schon recht deutlich erkennen lassen. Es ist typisch für die damalige Uebergangszeit, die namentlich in der Notation Altes und Neues bunt zusammenwürfelt, die Proportionen beispielsweise verwechselt, über den Gebrauch der ♯, ♮ und ♭ sich nicht einig ist, dass die Zeit auch die Benennung Kontrapunkt für die heterogensten Tonsätze[2]) gebraucht. Diese verschiedenartige Anwendung findet sich auch bei unserm Meister; so sind die Kompositionen des Contrapunctus von 1595 allerdings kontra-

[1]) Siehe Lassoausgabe 1. Band, S. 12 und 21.

[2]) Homophon und polyphon, natürlich in unserm Sinne!

punktische Sätze nach unsern Begriffen, wogegen das im Index des Compendiums zum Contrapunctus gerechnete, wunderbare „O Herr Jesu Christe" mit seiner ausgesprochen homophonen Gestaltung diese Bezeichnung nicht verdient, noch weniger das an gleicher Stelle so bezeichnete „Miserere", ein einfacher Falso bordone. Das Wort „Kontrapunkt" verstanden die Alten also ganz im wörtlichen Sinne: Punctus (Note) contra punctum und waren dazu um so mehr berechtigt, als sie ja tatsächlich auch ein homophon gesetztes Stück nicht als eine harmonische Folge von Akkorden ansahen, sondern sich jede einzelne Stimme als selbständige, fast unabhängige Melodie dachten, die im Verein mit den andern Stimmen, sei es in gleichen oder ungleichen Notenwerten, doch ihren eigenen Weg geht, gegen die andern eben „kontrapunktiert". Schon 1520 unterscheidet Galliculus drei Arten von Kontrapunkt, den in gleichen Noten gesetzten, bekannten „Contrapunctus simplex", den „Contrapunctus coloratus", „qui in singulis notulis, pro vt signorum, et figurarum diuersitas magna resurgit, diuersam sortitur sonorum mensurationem. Vel qui diuersarum notularum confluxu constituitur", endlich den „Contrapunctus fractus aut floridus". „Quando scilicet, diuersarum figurarum quantitates, super notulas plani cantus modulantur".[1]) Merkwürdig genug! Gerade die in der damaligen Kirchenmusik gebräuchlichste Art, der Contrapunctus coloratus, in dem weitaus die Mehrzahl der Messen und Motetten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts geschrieben sind, wie ihn Lasso und Palestrina fast durchgehends anwandten, findet sich bei Gumpelzhaimer rein und unvermischt allein in den zwölf kurzen, acht- bis zehntaktigen Beispielen zu den Kirchentönen im theoretischen Teil des Compendiums und den Bizinien, sonst nur in Verbindung mit dem Contrapunctus simplex in den achtstimmigen Motetten der Sacri Concentus. In den acht Stücken des

---

[1]) „Isagoge Joannis Galliculi De Composicione Cantus: Lipsiae apud Valentinum Schumannum An. Christi. M. D. XX." 4. und 5. Blatt ff.

Contrapunctus von 1595 nimmt unser Kantor die zu seiner Zeit anscheinend nicht allzu häufig vorkommende, uralte Technik des Contrapunctus fractus aut floridus wieder auf, indem er den Cantus firmus, der in vier Fällen dem gregorianischen Gesang entnommen ist, mit drei oder vier kontrapunktierenden Stimmen umkleidet. Es entsteht die alte Form der Choralmotette, als deren ausschliessliches Charakteristikum der dem Cantus firmus untergelegte „Spruchsatz" nicht betrachtet werden kann, während die übrigen Stimmen einen andern Text singen, (was allerdings in den meisten Fällen stattfindet), denn es gibt eine ziemliche Anzahl von Choralmotetten, wo sämtlichen Stimmen der gleiche Text untergelegt ist.[1]) Am meisten zeichnen sich die Gumpelzhaimerschen Stücke durch die für die Zeit ausserordentlich kühne Harmonik aus. Wie jeder angehende, auch wohl mancher fertige Musiker auf dem Klavier oder der Orgel experimentiert und sich neue Klänge und Tonverbindungen zusammensucht, so geschah dies damals zweifelsohne in gleichem Grade. Man denke an Gesualdo, Cosulano, Monteverdi! Nur so können wir uns die modernen Akkordverbindungen von Gumpelzhaimer, die in der Vokalmusik unmöglich begründet sein konnten, auf logische Weise entstanden erklären. Die Lust an Dissonanzen, durch welche die folgenden Konsonanzen in umso hellerem Glanze erscheinen, war es, die auch unsern Meister dazu drängte, sich solche fremdartige Klänge auf dem Cembalo oder der Orgel zusammenzusuchen, wobei ihn unbewusst ein feiner, natürlicher Sinn leitete, der ihn vor Irrwegen bewahrte.

Als Ausgangspunkt aller dissonanten Akkordverbindungen, wie sie die heutige Harmonielehre erklärt und bestimmt, gilt der Septimenakkord mit seinen drei Umkeh-

---

[1]) Als älteste Beispiele solcher Choralmotetten mit gleichem Text sind mir die von Johannes Wolf im 3. Band (78 Kompositionen des 13. bis 15. Jahrhunderts) seiner Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904, veröffentlichten Stücke von Ghirardellus (Nr. 48) und Gratiosus de Padua (Nr. 62) bekannt.



rungen. Wie gesagt, waren solche Akkorde annäherungsweise bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus unbekannt; als selbständige Zusammenklänge kannte und gebrauchte man nur den Dreiklang und seine erste Umkehrung, den Sextakkord. Es kommen zwar in manchen Werken jener Zeit der Quartsextakkord, der Septimen-, Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord da und dort schon vor, aber alle diese Zusammenklänge müssen wir als zufällige Ergebnisse der kontrapunktischen Stimmenführung betrachten; dass sie nicht in ihrer harmonischen Bedeutung erkannt waren, beweist schon die meist unrichtige, unlogische Auflösung nach unsern Begriffen. Einer der ersten deutschen Tonsetzer nun, dem die Ehre gebührt, in fast bewusster Weise diese Akkorde angewandt und damit einen gewaltigen Schritt vorwärts getan zu haben ins moderne Dur- und Mollsystem, ist unser Adam Gumpelzhaimer. Finden wir schon in den „neuen teutschen geistlichen Liedern“ von 1591 und 1594 das harmonische Empfinden des Meisters deutlich ausgeprägt, so müssen wir hier das Auftreten des Dominantseptimenakkords, des Quartsext- und Quintsextakkords, dem Einfluss Italiens zuschreiben, wo die Madrigalisten diese Akkorde bei der Kadenzbildung, die naturgemäss eine ganz bestimmte Folge von Zusammenklängen zum befriedigenden Abschluss des Tonstücks oder eines Abschnitts desselben festsetzte, schon häufig anwandten.[1]) Viel bezeichnender und beweiskräftiger aber für die harmonische Auffassung und Begabung Gumpelzhaimers ist das Vorkommen dieser Akkorde in den kontrapunktischen Tonsätzen, wo sie nicht durch die Kadenzierung hervorgerufen werden, wie eine solche in den periodisch abgegrenzten, der Villanelle und Canzonette nachgebildeten „teutschen geistlichen Liedern“ gegeben ist, sondern im ununterbrochen dahinströmenden Tonfluss ungezwungen auftreten, hier im Verhältnis sogar

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 9. Jahrgang: „Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten“ von Rudolf Schwartz S. 13 und 39 ff.

viel häufiger. Neben dem Quartsextakkord und Dominantseptimenakkord mit seinen Umkehrungen erscheint im Contrapunctus von 1595 besonders oft der Septimenakkord der zweiten Stufe, als Septimenakkord sowohl wie als Quintsextakkord, als letzterer am zahlreichsten. Es muss hier allerdings bemerkt werden, dass auch Gumpelzhaimer es noch nicht wagt, die Septime frei eintreten zu lassen; sie wird bei ihm wie seinen Zeitgenossen und Nachfolgern entweder vorbereitet oder erscheint im Durchgang. In ausgesprochen harmonischer Absicht aber wird auch der Septimenakkord der übrigen Stufen angewendet und zwar in überaus glücklichen, prächtig und frappant klingenden Bildungen, die in ihrer sequenzartigen Fassung ihren Ursprung von der Orgel, deren Einfluss sich in den Vokalkompositionen der Zeit bereits unverkennbar zeigt, deutlichst dokumentieren.

Von sonstigen harmonisch interessanten und für die Zeit ungewöhnlichen Stellen sei der seltene Akkord h d fis (auch als Sextakkord) und das einmalige Auftreten der übermässigen Sexte b gis im „Psalmus LI“ hier vermerkt.

Selbstverständlich ist auch unser Meister sowenig wie die andern Komponisten seiner und der spätern Zeit absolut unfehlbar in seinen harmonischen Versuchen; vielfach enthält sein Satz, besonders der polyphone, sehr kräftige, uns seltsam berührende Rauheiten, die eben besonders charakteristisch sind in einer Zeit, wo das Gehör jenen eigenartigen, langedauernden Prozess durchmacht, dass an Stelle der früheren „melodisch-horizontalen“ eine „harmonisch-vertikale“ Auffassung tritt. Immerhin finden wir bei Gumpelzhaimer im Vergleich zu seinen Zeitgenossen das harmonische Gefühl in so hohem Grade schon entwickelt, dass wir ihm neben den Tonsetzern seiner Zeit, besonders neben seinen jüngeren Augsburger Kollegen Hassler, Erbach und Aichinger, eine eigene Stellung einräumen müssen. Mit grosser Genugtuung und Freude setzt Verfasser dieser Zeilen Fetis' ausserordentlich günstiges Urteil über den Meister hieher, das der grosse Forscher nur auf Grund genauer

Kenntnisnahme jener Motetten gewonnen haben kann: „Ce musicien .... méritait cependant que son nom fût immortel, car on peut le considerer comme l'un des créateurs de cette vigoureuse harmonie allemande, dont Haendel, J. S. Bach et Mozart ont fait depuis un si bel usage.“[1])

Eine besondere Beachtung unter den Stücken des Contrapunctus verdienen die beiden vier- und fünfstimmigen „Cantate Domino canticum novum“, in denen der Cantus firmus im Bass liegt. Hier ist die motivisch-imitatorische Schreibweise vorherrschend. Die Imitationen folgen sich — auch wieder ein Charakteristikum der Zeit — meist schon nach einer Minima, in möglichst knappen Zwischenräumen im Gegensatz zur klassischen Periode, wenn auch da und dort, z. B. bei Lasso in seinem „Magnum opus“, noch mehr in seinen Madrigalen Ansätze dazu sich vielfach finden. Der Tonsatz erhält dadurch eine gesteigerte Lebhaftigkeit, einen etwas manirierten, gekünstelten, aber glänzenden Charakter, der aber im gegebenen Fall dem Text sehr wohl entspricht. Je nach dem Ausdruck und Fortschreiten des Textes wechseln auch die Motive, die sich häufig zu reizvollen, gelungenen Tonmalereien gruppieren.

Neben den modernen Zügen seiner Musik darf aber doch nicht vergessen werden, dass Gumpelzhaimer und seine Zeit noch durchaus auf alter Basis steht. Besonders auffallend sind die vom Meister augenscheinlich nicht ungern angewandten Quartenparallelen, die nicht hier allein, sondern in allen seinen Werken sich finden. Angesichts dieser Tatsache scheint die damalige Zeit den dissonanten Charakter der Quarte noch nicht so empfunden zu haben; denken wir daran, dass es eine Zeit in der Musikentwicklung gab, wo auch die Quarte die jetzige Bedeutung der Terz einnahm. Uebrigens steht hier unser Kantor durchaus nicht vereinzelt da. Selbst der feinfühlige Hassler gebraucht solche Quartenparallelen nicht selten, beispielsweise in seinen Cantiones sacrae von 1591 an zahlreichen Stellen. Wie ein Hauch des Mittelalters weht es den Beschauer an, der den Original-

[1]) Biographie universelle Des Musiciens, 4. Band, S. 162.

druck vor Augen hat, wenn er die riesigen Ligaturen sieht, die Gumpelzhaimer in der Bassstimme, dem Cantus firmus jener beiden „Cantate Domino“ verwendet. Doch meint der Meister es gut mit seinen Buben, denn für die sind diese Stücke geschrieben, wie die Schlüsselvorzeichnung erweist: drei Violinschlüssel (drei hohe Knabenstimmen) und Altschlüssel (vermutlich die mutierenden Sänger) im vierstimmigen, zwei Violinschlüssel, zwei Altschlüssel und Baritonschlüssel im fünfstimmigen. Der gutmütige Magister, vielleicht sich erinnernd, wie schwer es ihm in seiner Jugend geworden, setzt über die einzelnen Noten der „Ligaturae rectae“ und „obliquae“ die Werte durch Zahlen, so dass das Ganze nun höchst einfach wird. Diese ausgedehnte Anwendung der Ligatur ist nebenbei bemerkt ein ganz vereinzelter Fall; in den übrigen Werken Gumpelzhaimers kommt fast nur noch die bekannte, gebräuchlichste „opposita proprietas“ vor. Die Verlegung des Cantus firmus in den Bass gibt noch Anlass zu einigen Bemerkungen. Ohne Zweifel erkannte der Meister bereits die harmonische Bedeutung des Basses.[1]) Wenn wir beispielsweise im Anfang des vierstimmigen „Cantate Domino“ die durchgehenden Semiminimen und Fusen ausschalten, so ergibt sich folgendes interessante Bild:



1) Es handelt sich um das Jahr 1595, also die Zeit der ersten Anfänge des Generalbasses!

Ganz besonders aber spricht das Auftreten des Quartsextakkords dafür:



Sicherlich hat zu dieser Neuerung, der Verlegung des Chorals in den Bass, die mehr und mehr Selbständigkeit gewinnende Orgelmusik beigetragen. Bei der noch unbeholfenen Pedaltechnik war das Pedal selbstverständlich wie geschaffen, die langen, ausgehaltenen Noten des Cantus firmus zu übernehmen; zahlreiche Beispiele dieser Art weisen die zeitgenössischen Orgelkompositionen auf.

In den übrigen Stücken des Contrapunctus, wo der Cantus firmus im Tenor, Alt oder Diskant sich befindet, ist die motivisch-imitatorische Satztechnik fast völlig aufgegeben; es sind schon einfache, harmonische, figurierte Choralbearbeitungen, bei denen die Nebenstimmen ganz frei und ungezwungen, ohne gegenseitige Nachahmung dem Ganzen sich einfügen, eine Schreibweise, die der imitatorischen Art der niederländischen Vokalmusik ganz fremd ist.

Mit gewisser Einschränkung dürfen wir zur Motette auch die wenigen Choralbearbeitungen rechnen, so die dreistimmigen „Für deine speisen vnd gnad beweisen“ und „Wach auff, wach auff, o Menschenkind“ aus Lustgärtlins 2. Teil, Nr. 5 und 12, die eine gewisse Verbindung von Liedform mit Motettenform aufweisen. Ein entschiedener Einfluss der Eccard'schen Festlieder lässt sich bei den prächtigen, motettisch bearbeiteten Chorälen „Von himmel hoch da komm ich her“ und „Gelobet seistu Jesu Christ“ aus Wirtzgärtlins 2. Teil Nr. 1 und 2 erkennen, wo in gleicher Weise wie bei Eccard die Choralmelodie im Diskant liegt, während die übrigen Stimmen in ungemein gewandter Arbeit ohne Unterbrechung dahinfliessen.

Bezüglich der Choralmotette, die der Phantasie des Tonsetzers immerhin bestimmte Grenzen zuwies, sei noch

bemerkt, dass sie in Frankreich und Deutschland anscheinend eine eifrigere Pflege fand als in Italien, das sich mit einer so strengen Form nicht recht befreundet haben dürfte. Ob die deutschen Tonsetzer, speziell die Augsburger Komponisten, bei denen die Choralmotette ziemlich häufig auftaucht,[1]) am Ende durch die in Deutschland weitverbreiteten französischen Psalmenkompositionen („Les Cent Cinquante Pseaumes.... Par Claude Goudimel")[2]), welche zum grössten Teil diese Form aufweisen, zu derartigen Tonsätzen angeregt wurden, mag dahingestellt bleiben.

Wir gelangen zur zweiten Abteilung der ersten Gruppe, zu den

achtstimmigen, doppelchörigen Motetten

aus den „Sacrorum Concentuum" Lib. I und II von 1601 und 1614. Fast kein deutscher und italienischer Kirchenkomponist begnügte sich damals mit dem vier- und fünfstimmigen Satz allein; die Stimmenhäufung, oft sogar zu entschiedenen Auswüchsen führend, wird allgemein gebräuchlich und ist für die Zeit geradezu typisch. So schrieb denn auch Gumpelzhaimer unter dem mächtigen Einfluss der Venetianer — verhältnismässig spät erst — seine grossen achtstimmigen, für den Gottesdienst bestimmten Chöre, geht aber über die Achtstimmigkeit, auch in keinem andern Werke, jemals hinaus.

---

1) So schrieb Christian Erbach eine ganze Messe (im Codex Gumpelzhaimer Z 27), in der ein Cantus firmus abwechselnd im Bass, Tenor, Alt oder Diskant auftritt, während die übrigen Stimmen kontrapunktieren. Auch in den Werken Gregor Aichingers kommen Choralmotetten vor.

2) Vgl. Expert, Les Maîtres Musiciens de la Renaissance. Band IV. Goudimel verlegt die Melodie fast immer in die Oberstimme. Wie die beiden „Cantate Domino canticum novum" Gumpelzhaimers sind auch die meisten Psalmen Goudimels für hohe Stimmen gesetzt. Die Choralmelodie des vierstimmigen Stückes von Gumpelzhaimer beginnt mit den gleichen Noten wie diejenige von „Chantez à Dieu nouveau cantique" Goudimels (Band IV, S. 87, Nr. 87), die hier aber durch den Vers periodisiert ist. (Die gleiche Melodie findet sich bei Sweelinck, Gesamtausgabe der Werke Sweelincks 3. Band, S. 49, Nr. 8.) Die Psalmenkompositionen von Claude le Jeune, (Expert, a. a. O. Band XI) sind ebenfalls zum grossen Teil Choralmotetten.

Im grossen ganzen schloss sich die evangelische Liturgie, wie sie auch zu Gumpelzhaimers Zeit bei St. Anna gebräuchlich war, ziemlich eng an die katholische an. Obwohl im Prinzip in der evangelischen Kirche als liturgische Sprache das Deutsche galt, so wurde doch in Augsburg, wie auch in andern Städten, besonders Nürnberg,[1]) das Lateinische noch vielfach beibehalten, in der St. Anna-Kirche, nach den erhaltenen Verzeichnissen der musikalischen Bibliothek zu schliessen, sogar bevorzugt. Deshalb nimmt auch in den Sacri Concentus das Lateinische weitaus den grössten Raum ein; das erste Buch enthält ausschliesslich lateinische, das zweite ausser 19 lateinischen nur 3 deutsche und 2 griechische (!) Texte. Die ausgedehnte Verwendung des Psalms in der evangelischen Liturgie bringt es mit sich, dass die meisten Texte der Sacri Concentus dem Psalter entnommen sind, doch liegen verschiedenen Motetten auch Worte aus den Evangelien, dem neuen Testament und den alten Hymnen zugrunde. Die deutschen Gesänge dagegen sind, der Zeit entsprechend, nicht aus der Bibel, sondern bekannte evangelische Kirchenlieder, welche in evangelischen Kirchen, wo deutsch gesungen wurde, an Stelle der lateinischen Gesänge traten und sehr häufig in Gedichtform gebrachte Uebersetzungen alter katholischer Kirchenlieder waren.[2])

In musikalischer Beziehung beanspruchen die Sacri Concentus vor allen übrigen Werken des Meisters das grösste Interesse. In ihnen zeigt sich die Durchbrechung der Kirchentöne durch die Chromatik, die selbstverständlich bei einem so ausgesprochenen Antichromatiker wie Gumpelzhaimer nur indirekt auftritt, und die nicht verkennbare Hinneigung zum modernen Tonsystem am deutlichsten. Es

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 7. Jahrg., 1. Band, Ausgewählte Werke von Joh. Staden, bearb. von Eug. Schmitz. S. XXXII.

[2]) Eine ausführliche Besprechung der evangelischen Liturgie in historischer und musikalischer Beziehung findet der Leser in dem umfangreichen Werk von Dr. Ludwig Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Göttingen 1864. 3 Bände.

herrscht hier eine solche Willkür und Freiheit, dass bei den wenigsten Motetten trotz des äusseren Scheines von einem Kirchenton überhaupt noch gesprochen werden kann. Gerade in den Werken der venetianischen Schule, deren Streben von Anfang an auf mehr äusserlichen Glanz, auf Farbe und Klangpracht gerichtet war und die zum Zwecke mächtiger Tonentfaltung Orgel und Instrumente dem Vokalkörper hinzugesellte, wodurch der Sinn für harmonische Wirkungen ganz besonders gefördert werden musste, kündigte sich ja frühzeitig schon die moderne Tonalität an und wurden die Kirchentöne in den Hintergrund gedrängt. Wurde schon oben von jenem der Uebergangsmusik eigenen Hin- und Herpendeln zwischen Dur und Moll gesprochen, so treffen wir diese Erscheinung mit wenigen Ausnahmen in fast allen Motetten der Sacrorum Concentuum an, namentlich bei Stellen, wo der Text einen gesteigerten, musikalischen Ausdruck und grössere Lebhaftigkeit des Tonsatzes erheischt. Auf gleichen oder gleichartigen Bahnen wandeln die Zeitgenossen und Nachfolger unseres Kantors; in den doppel- und mehrchörigen Werken von Andr. und Giov. Gabrieli, von Viadana, Leoni, Hassler, Erbach, Aichinger, Lichtlein, Vulpius, Walliser und wie sie alle heissen, begegnen wir auf Schritt und Tritt diesem neuen Element. Wenn es gerade bei Gumpelzhaimer besonders auffällig zutage tritt, so kennzeichnet sich damit seine Stellung als unbewusst „modern“ empfindender Musiker aufs deutlichste. Neben jenen, den unruhig schwankenden Charakter erzeugenden Akkordfolgen — in modernem Sinne —, wie sie in buntem Wechsel bald durch Umdeutung des Dreiklangs der ersten Stufe in den der fünften, wobei die Terz als Leitton aufzufassen ist, durch Umdeutung von I in IV, bald durch Trugschlüsse, dann durch Nebeneinanderstellen von Moll-Dreiklängen, durch Anwendung von Dur-, Moll-Sextakkorden und solchen mit kleiner Terz und grosser Sexte ect. ect. entstehen, erscheint dann auch sehr häufig und meist in sehr glücklichen Bildungen die Modulation, vorwiegend als

Folge der Sequenz. Am gewöhnlichsten ist die Ausweichung in die Dominante oder Unterdominante, doch kommt auch nicht eben selten die Modulation in die Paralleltonart vor.

Der durch den achtstimmigen Satz ganz naturgemäss bedingte Mangel an harmonisch-akkordischem Dissonanzenreichtum, den wir in den kontrapunktischen Sätzen so evident in die Erscheinung treten sahen, ist zweifellos die Hauptursache zu der gehäuften Anwendung der Modulation und jener rasch wechselnden Harmoniefolgen, die eben ein gewisses Aequivalent herstellen sollen. Die beschränkte, unfreie und erschwerte Stimmführung im achtstimmigen Tonsatz konnte unmöglich solche Akkordbildungen entstehen lassen wie der leichtbewegliche drei- und vier-, auch noch fünfstimmige Satz. Ein unüberwindliches Hindernis bot besonders der Umstand, dass verschiedene Töne eines dissonanten Akkords bei realer Achtstimmigkeit unvermeidlich hätten verdoppelt werden müssen. Aus diesem Grunde finden wir in den achtstimmigen Gruppen der Motetten vorwiegend Dreiklangsfolgen, und zwar, damit trotzdem Abwechslung und Leben in den Tonsatz gebracht wird, sehr häufig mit Durchgangs- und Wechselnoten durchsetzt, desgleichen in meist sehr lebhaften, rhythmischen Bildungen, wobei auch die Synkope eine grosse Rolle spielt. Nur sehr selten erscheint im vollen achtstimmigen Satz der Dominantseptimenakkord (mit der Septime ein Durchgang) und hier auch nur in den im tempus imperfectum stehenden, real achtstimmig geführten kontrapunktischen Schlüssen, im homophonen Satz dagegen nirgends. Sobald aber die Achtstimmigkeit aufgegeben wird, spriesst sofort in den vierstimmigen Episoden frischeres, harmonisch reicheres Leben hervor, das vielfach durch kühnste, mehr polyphone Führung der Singstimmen in längeren Abschnitten entsteht. Hier treffen wir neben dem Dominantseptimenakkord und andern einigemal auch die Umkehrungen derselben an.

Als Entschädigung für die einfachere Harmonik der doppelchörigen Motetten aber finden wir hier eine Fülle

zum Teil grossartigster Tonmalereien, wundervoller ernsterhabener Stimmungsbilder und hochdramatischer Züge. Es ist ganz unmöglich, auf alle diese feinen Einzelheiten einzugehen, einiges aber sei doch angeführt. Vorkommende Madrigalismen sind bereits Gemeingut der Zeit. Mächtige Wirkungen erzielt der Meister durch das Zusammentretenlassen der beiden Chöre bei Textstellen, wie „turba ministra", „confitebimur ei", „in secula seculorum", „cum multitudine", „gloria patri et filio", „quia non est alius" und vielen andern. Nicht minder wirksam zeigt sich das gegenseitige, jauchzende Zurufen der Chöre in kurzen, scharf abgegrenzten Phrasen bei Worten wie „laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te", „ut vincas", „iubilat angelicus"; überaus eindrucksvoll sind die bangen Fragen „ubi nunc est Deus eorum?", „quando venies ad me?" und die demütige Bitte „miserere mei, Fili David" ect. ect.. Interessant ist auch der fast in jeder Motette in tonmalerischer Absicht angewandte Eintritt des ungeraden Taktes, des tempus perfectum als Symbolisierung der „Sancta Trinitas" bei bedeutsamen Textstellen („quia non est alius") oder einmal, seinem „Tanzcharakter" entsprechend zur Schilderung der „hüpfenden Gebeine" im Psalmus LI von 1604 bei „et exaltabunt $(\frac{3}{2})$ ossa humiliata" (₵). Alle diese, oft unmittelbar packenden und ergreifenden Stellen, sind sie auch vielfach den grossen Venetianern abgelauscht, gewähren uns einen tiefen Einblick in die naive gläubige Seele des deutschen, stillbescheidenen Meisters, dessen reiches, empfindsames Gemüt sich in seinen Tönen wundervoll offenbart.

Noch einiges über den Stil. Vor allem fällt die verschiedene Behandlung der Chöre auf. Entweder haben sie gleiche Schlüsselvorzeichnung (und dann meist die normale: Diskant-, Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel), verfügen also beiderseits über gleichen Tonumfang. In diesem Falle findet fast ausschliesslich eine dialogisierende Gestaltung statt, indem nämlich die beiden Chöre je nach den Textworten in kürzeren, meist homophonen, imitatorischen Ton-

gruppen sich gegenseitig zurufen und antworten und im allgemeinen seltener auf längere Zeit sich zu gemeinsamem Singen vereinigen. Oder aber es werden die acht Stimmen in einen höheren und tieferen Chor eingeteilt, wobei oft sehr verschiedenartige Schlüsselzusammenstellungen verwendet werden. Diese zweite Art bevorzugt Gumpelzhaimer aus dem Grunde, weil sie grössere Beweglichkeit, freiere Stimmführung, interessantere Klangkombinationen und häufigeres Zusammentreten der klanglich stets ihre eigene Selbständigkeit wahrenden Chöre gestattet. Das dialogisierende Element tritt bei dieser Gestaltungsweise mehr in den Hintergrund. Als dritte Art könnte endlich die im 50. Psalm „Miserere mei Deus" angewandte Methode gelten, wie sie bereits Hassler zuerst für den gleichen Text gebrauchte.[1]) Hier lösen sich hoher und tiefer Chor, von denen jeder einen einzelnen, abgeschlossenen Psalmvers durchsingt, gegenseitig ab, so dass also abwechselnd ein hoher, dann ein tiefer vierstimmiger Satz gebildet wird. Nur bei hochbedeutsamen Textworten und am Schluss vereinen sich beide Chöre zu vollem achtstimmigen Gesang, dabei das dialogische mehr vernachlässigend. Den Anlass zu diesem Verfahren bot natürlich der ausgedehnte Text, der von vornherein einer durchgeführten Acht- oder Mehrstimmigkeit schon der Kontrastwirkung halber widerstreben musste. Als spezifisch „Gumpelzhaimer'schen" Stil möchte ich die in den Motetten der Sacri Concentus vorherrschende, grosse rhythmische und harmonische Lebendigkeit des Tonsatzes bezeichnen, die schon äusserlich durch häufigere Anwendung kleinerer Notenwerte in die Augen springt, eine Lebendigkeit, die ich bisher bei keinem Meister seiner Zeit in solchem Grade ausgesprochen fand. Hassler beispielsweise in den doppel- und mehrchörigen Stücken seiner Cantiones sacrae gibt sich (mit Ausnahmen natürlich) in seinem Tonsatz viel ruhiger und massvoller als unser Meister,

---

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst, 2. Band. (Gehrmann.) S. 153, Nr. 46.

der freilich auch zur rechten Zeit und am rechten Ort seinen hastend dahinbrausenden Tonstrom in glattere und sanftere Bahnen zu lenken weiss. Der deutsche Tonsetzer lugt aus den im Vergleich mit den welschen viel sorgfältiger und kunstvoller gearbeiteten kontrapunktischen Episoden hervor. Wenn Ambros sagt, Gumpelzhaimer sei mit Gallus (Jakob Handl) geistig verwandt, aber in der Handhabung der Harmonie entschieden geistreicher, mannigfaltiger und kräftiger,[1]) so erscheint mir dieser Vergleich mit dem Krainer Meister entschieden etwas einseitig, denn im grossen ganzen zeigen die mehrchörigen Werke fast aller deutschen Meister der fraglichen Zeit das gleiche Bild, die mächtige Beeinflussung durch die venetianische Schule, die herbere, unmelodischere Schreibweise, die manchmal zu Härten und Rauheiten des Satzes führt, und die gemeiniglich etwas kunstreichere polyphone Arbeit. Bei der grossen Masse der von Gumpelzhaimer gekannten vielstimmigen Werke italienischer und deutscher Komponisten, wie sie die Verzeichnisse der Musikbibliothek von St. Anna und die früher erwähnten Codices aufweisen, ist es überhaupt ganz unmöglich, alle die verschiedenen, mehr oder weniger mächtigen Einflüsse, die auf das Schaffen des fleissigen Kantors einwirkten, einwandfrei darzulegen. Am deutlichsten lassen sich verschiedene Stileigentümlichkeiten der beiden Gabrieli erkennen, von denen der ältere Andrea überhaupt der Lieblingskomponist Gumpelzhaimers gewesen sein mag, denn der Meister setzt in dem Codex von 1599 über das prachtvolle sechsstimmige „Deo nostro perennis gloria sit aeterno“ des grossen Venetianers die Worte „Dolcissimo bon (!) mio“. Neben den beiden Gabrieli dürften auch Viadana, Leone Leoni und Ruggiero Giovannelli, die in den Codices reichlichst vertreten sind, Einfluss gehabt haben. Im folgenden seien kurz verschiedene besonders auffallende Charakteristika des Gumpelzhaimer'schen achtstimmigen Ton-

[1]) Im 3. Band seiner Musikgeschichte S. 576.

satzes zusammengestellt, wie sie natürlich nicht allein bei ihm, sondern auch den übrigen deutschen und italienischen Tonsetzern vorkommen und zum grossen Teil wohl des älteren Gabrieli geistiges Eigentum sind.

Typische Anfänge sind: a) Der erste Chor beginnt mit vollem vierstimmigen Akkord eine kürzere oder längere, sich nach dem Text richtende, homophon gestaltete Tonphrase, die der zweite Chor mehr oder weniger getreu nachahmt. Sehr häufig wird dabei der markante Rhythmus angewandt,[1]) der auch in den geistlichen Liedern des Meisters oftmals wiederkehrt. b) Im ersten Chor beginnt eine Stimme (Diskant) allein; nach einer Semibrevis setzt der ganze Stimmenkomplex des ersten Chors ein. Zahlreiche Belege im 4-, 5-, 6stimmigen Satz schon bei Lasso im Magnum opus musicum. Das umgekehrte Verhältnis, sonst ebenfalls sehr gebräuchlich, findet sich bei Gumpelzhaimer nicht. c) Polyphone, fugenartige Einleitung, schon bei Willaert. Ein voller achtstimmiger Einsatz zu Beginn einer Motette kommt in den Sacri Concentus nicht vor. Auch die Schlüsse, die durchwegs achtstimmig sind, weisen verschiedene Gestaltungen auf; entweder stehen sie im tempus perfectum und sind dann regelmässig rein homophon gearbeitet. Oder, was das gewöhnliche ist, es herrscht das tempus imperfectum, in welchem Falle dann ausnahmslos schlichte, kontrapunktische Bildungen verwendet werden, häufig, wenn ein Tripeltakt vorhergeht, von ganz kurzer Ausdehnung. Die Motive sind vielfach niederländische, aus Bruchteilen der Skala gewonnene. Charakteristisch ist im ₵ das öftere Nachsingen einer Stimme, meist im Tenor des zweiten Chores, während die übrigen Stimmen bereits den Schlussakkord erreicht haben. Ausgesprochen venetianisch sind die wiederholten Episoden im

[1]) Nach Sandberger (D. d. T. i. B. V, erste Lieferung pag. XLIV) eine deutsche Bildung, die allerdings bei den Italienern (Gabrieli!) häufig vorkommt.

ungeraden Taktmass. Härten im Tonsatz entstehen durch die schon erwähnten Quartenparallelen (selten!) oder sehr häufig dadurch, dass in einer Stimme zu einem, meist im Diskant liegenden Vorhalt zum Leitton dieser selbst erklingt, was bei den grössten Meistern der Zeit vorkommt. Im vielstimmigen Satz sind solche Härten allerdings fast belanglos, da sie vom Ohr kaum aufgefasst werden und blitzschnell verschwinden. Vielfach begegnen wir auch dem im vier- und fünfstimmigen Satz verpönten verminderten Quartensprung (gewöhnlich fis b), der sich dadurch ergibt, dass im ersten Akkord zwei Terzen (fis) vorhanden sind, von denen die eine richtig zum Grundton (g), die andere zur Mollterz (b) des folgenden Akkords sich bewegt. Im homophonen Satz werden die beiden Bassstimmen zur Verstärkung des Grundtons in Gegenbewegung in Oktaven und im Einklang geführt, doch kommen auch häufig Ausnahmen vor. Ein Zusammentreten von verschiedenen Stimmen aus beiden Chören, wie Diskant I, Alt II, Tenor I, Bass II oder andere Kombinationen, zu 4, 5 oder 6stimmigem Satz, was in achtstimmigen Werken der Zeit, besonders bei fugierten Stellen, sonst vielfach angetroffen wird, findet in den Sacri Concentus Gumpelzhaimers nicht statt; immer bleiben die beiden Chöre streng von einander geschieden und bewahren ihre eigene Selbständigkeit, die höchstens im achtstimmigen Satz bei Ausfüllung von Akkorden oder bei polyphonen Abschnitten dadurch manchmal aufgehoben wird, dass der erste, beziehungsweise zweite Bass, was eben erwähnt wurde, nicht den Grundton (in Oktave oder Einklang) verdoppelt, sondern die Terz oder Quinte des Dreiklangs aufnimmt, wodurch ein Chor seiner festen Stütze und Basis auf Augenblicke beraubt wird.

Die sonst so bedeutsame Frage nach dem Basso continuo kann hier aus nachfolgenden Gründen sehr kurz behandelt werden. Natürlich musste auch Gumpelzhaimer, wie es die günstige Lage Augsburgs erlaubte, am frühesten

mit einer so folgenschweren Neuerung bekannt werden und konnte unmöglich gänzlich unberührt davon bleiben, um so mehr, als instrumentale Begleitung (Orgel, Blas- und Streichinstrumente) in der Kantorei schon längst gebräuchlich war. Dadurch, dass der Meister zum zweiten Buch seiner Sacri Concentus einen „duplicem Bassum ad organistarum usum", eine „Partitio Sacrorum Concentuum" beifügt, betritt er das Gebiet des geistlichen Konzerts und stellt sich damit anscheinend in die Reihe der modernsten Komponisten seiner Zeit. Nun lässt sich aber leicht beweisen, dass der Basso continuo zu diesen Motetten ursprünglich vom Autor gar nicht beabsichtigt war, sondern erst nachträglich bei Drucklegung des Werkes konzipiert wurde. Dies geht aus folgenden Gründen hervor. Erstens enthält ein in der bischöflichen Proske'schen Bibliothek zu Regensburg befindliches Manuskript schon Motetten des zweiten Buches der Sacri Concentus im ersten Teil. Zum ersten 1601 erschienenen Buch aber war kein Generalbass beigegeben worden, was sicherlich wie beim zweiten Buch auf dem Titelblatt vermerkt worden wäre. Zweitens veröffentlichte Gumpelzhaimer sein achtstimmiges Miserere, den Psalmus LI zuerst einzeln im Jahre 1604 ohne Generalbass und versah ihn erst bei Aufnahme in das zweite Buch der Sacri Concentus mit einem solchen. Drittens lässt die Vorrede zu der Partitio[1]) erkennen, dass dem Organisten völlige Freiheit und Ungebundenheit zuerkannt wird. Viertens endlich widerstrebt eine nicht geringe Anzahl der Motetten direkt einer Orgel-

---

[1]) „An den günstigen Leser.

Weil es, günstiger Leser, inn brauch kommen, das man zu den Moteten Madrigalien vnnd dergleichen Gesänge den General Bass hinzu truckt, vnd das fürnemlich den Organisten zu gutem, sie der mühe im̄ aufsetzen zu entladen: So hab ich, denen zum besten den vnkosten vollendt darauff gewendt, vnd auch diß orts Inen mit meiner arbeit dienen wollen, also ein duplicem Baßum, in Organistarum usum publiciret vnd inn truckh verfertiget. Welchem aber sein weis besser gefelt, oder hiemit vngedient ist: dem stehet es jederzeit frei, nach seiner glegenheit, gar zu partieren. Bene vale."

begleitung, besonders solche, in denen jenes unruhige, zwischen Dur und Moll schwankende Element allzu stark zur Geltung kommt. Im Prinzip ist also bei einer Neuausgabe der doppelchörigen Motetten Gumpelzhaimers das Weglassen des Basso continuo nicht stilwidrig, denn diese Motetten, vollständig auf der Grundlage der alten Vokalmusik aufgebaut, sind reine, selbständige Vokalwerke, die auch ohne Orgel ihre Wirkung nicht einbüssen. Trotzdem möchte ich bei besonders kraft- und schwungvollen Stücken, wie der prächtigen Motette „Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo" oder der ergreifenden, wundervollen Historienmotette „Transeunte Domino" die Orgelbegleitung nicht missen. Die „Partitio Sacrorum Concentuum" selbst stellte sich als einfacher, notengetreuer Abdruck der beiden Bassstimmen des ersten und zweiten Chores heraus in zwei zusammenhängenden, partiturmässig übereinanderstehenden Systemen. Dabei ist zu bemerken, dass auf zusammengehörige Noten, die senkrecht untereinanderstehen sollten, nicht die mindeste Rücksicht genommen wird. Dadurch wird der Ueberblick, der einerseits durch Anwendung von Taktstrichen erleichtert ist, andererseits wieder sehr erschwert. Noch misslicher aber für den Organisten war es, dass der Meister, in Uebereinstimmung mit manchen Zeitgenossen, die Zahlen und Zeichen der Generalbassschrift weglässt, „also dass etliche Organisten die Komposition mehr unlieblich als lieblich machen. Darzu denn auch bisweilen ursach gibt die ungleichheit des General-Bass, in dem etliche gar kein zahl, etliche zwar zahl, aber mit ungleichen notierung setzen." [1]) Ein sehr geübter und erfahrener Organist konnte allerdings auch ohne Bezifferung zur Not auskommen, doch mussten ihm, kannte er das Werk nicht zuvor, zahlreiche Irrtümer und Fehler unterlaufen. „Derowegen ein verständiger Musicus ... diese Mühewaltung

[1]) Aus der Vorrede zur Continuostimme zum ersten Teil der „Kirchenmusik" von Johann Staden. Abgedruckt D. d. T. i. B. VII, 1. Band, pag. XLII Anmerkung 1. (Schmitz.)

nicht soll ansehen, wenn er die Partitur oder Tabulatur zu setzen wird verursachet: Denn es allerley nachrichtung gibt." [1]) Zweifellos lag der Grund, die unbedingt notwendigen Zahlen nicht zu setzen, eben darin, dass Gumpelzhaimer die Aussetzung der Zahlen dem Ermessen und Verständnis des Organisten überliess, nachdem die Generalbassschrift noch nicht völlig ausgebildet war und man sich über den Gebrauch der Ziffern (grösserer, wie 10, 11, 12 statt kleinerer 3, 4, 5 ect.) noch nicht geeinigt hatte. Für gewöhnlich fertigte also der Organist eine Partitur, meistens eine Tabulatur an. Bei achtstimmigen Chören half man sich in der Weise, dass man, wie Gumpelzhaimer in seinen Codices, entweder eine vollständige Partitur anlegte oder nur einen vierstimmigen Satz sich ausschrieb, und zwar so, dass beim Zusammentreten beider Chöre nur die zwei Diskant- und die zwei Bassstimmen in Tabulatur gebracht wurden, während beim Pausieren eines Chores der vierstimmige Tonsatz des andern notengetreu beibehalten wurde.[2]) Die Ausführung des Continuo hing natürlich ganz vom Verständnis des Organisten ab; im allgemeinen wurde dabei das Verfahren beobachtet, dass die Orgel bei lebhaft figurierten Chorepisoden einfache Akkorde aushielt, zuweilen auch gänzlich schwieg, und umgekehrt bei ruhigen, gehaltenen Chorstellen raschere Beweglichkeit entfaltete.

Die Motetten der Sacrorum Concentuum lassen einen ausgesprochenen Fortschritt im Entwicklungsgang des Meisters erkennen und beweisen, wie sich in rastlosem Streben unser Kantor immer weiter fortbildet, wie er mehr und mehr das Rauhe und Herbe des früheren Stils abstreift, um endlich im vorgerückten Mannesalter eine wundervolle, ruhige Schönheit und imponierende Klarheit zu gewinnen. In den

---

1) a. gl. O.

2) Dieses Verfahren ist beispielsweise in einer im Anfang des 17. Jahrhunderts geschriebenen deutschen Orgeltabulatur durchwegs festgehalten. Diese Tabulatur (Ms. 265 der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München) enthält auch eine Gumpelzhaimersche Motette „Venit Michael Archangelus" Sacr. Conc. I, 9.

meisten Stücken des ersten Buches der Sacri Concentus und verschiedenen des zweiten erscheint jener mehrmals erwähnte, durch extravagante Modulation und Rhythmik hervorgerufene unruhige Charakter zu sehr gesteigert, so dass der moderne Hörer nicht ganz auf seine Rechnung kommen würde. Gewisse Härten und Unreinheiten der Stimmführung, bedingt durch die Uebergangszeit, erscheinen uns heute unharmonischer und unbeholfener als den Zeitgenossen. Trotzdem finden sich schon im ersten Buche ganz prächtige Kompositionen, wie die stimmungsvolle Motette „Pastor ovi" Sacr. Conc. I, 23, reifere Schöpfungen aber im zweiten Buch, wie die mächtige „Domine, quis habitabit" Sacr. Conc. II, 12 und viele andere. In der grossen Historienmotette „Transeunte Domino" Sacr. Conc. II, 16 und der weihevollen „Domine Jesu Christe" Sacr. Conc. II, 6 aber erreicht Gumpelzhaimer eine solch hohe Meisterschaft, eine wahrhaft ergreifende Grösse des musikalischen Ausdrucks, dass ich diese Stücke unbedenklich den allerbesten Werken seiner berühmtesten Zeitgenossen an die Seite stelle. Eine kurze Analyse dieses letzteren Stückes sei zum Schlusse dieses Abschnitts gestattet. Neben der wuchtigen, glanzvollen Historienmotette, die für sich selbst spricht, erscheint „Domine Jesu Christe" vielleicht unscheinbarer, macht aber auf den modernen Hörer infolge der massvoll angewandten Modulation, der immer wiederkehrenden, scharf ausgeprägten äolischen Tonart (a moll — die beiden Tenöre bewegen sich innerhalb des 10. Kirchentons, des Hypoaeolius —) und der einheitlichen, ernsten Stimmung einen tiefen Eindruck. Aeusserlich interessiert schon die deutlich ausgesprochene Form (a b b), die wohl auf eine Einwirkung der weltlichen Vokalformen zurückzuführen ist. Die Behandlung des Chores, der in zwei gleiche Gruppen mit den gewöhnlichen Schlüsseln, der Chiave, eingeteilt ist, ist vorwiegend dialogisierend. Gleich zu Beginn des Stückes welch wundervolle, edelgestaltete Tonreihe auf „Domine Jesu Christe", die das Bild des Erlösers greifbar vor dem

empfänglichen Hörer erstehen lässt! Der zweite Chor wiederholt sie notengetreu und schliesst daran die innige, demütige Phrase „non sum dignus", die dreimal imitiert wird. Die hier durch Transposition in die Unterdominante gewonnene Modulation, förmlich ein Neigen und Hinsinken des Bittenden darstellend, ist bedeutsam genug für das allmählich erwachende tonale Empfinden der Zeit. Ein vielleicht unbewusster, feiner psychologischer Zug ist der erste Eintritt des „ut intres" des zweiten Chors dadurch, dass die mit dem Äolischen (a moll) nahverwandte, freudige, jonische Beziehung (C dur) hier gestreift wird, um sofort wieder ins trübe Äolische zurückzusinken — der aufblitzende frohe Gedanke „Der Herr tritt ein unter mein Dach" wird sofort beim Gedenken an die eigene Unwürdigkeit in die Sphäre des Unmöglichen gewiesen. Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit auf die überaus häufig auftretende, geistreiche Verwendung der Kirchentöne und ihrer verwandten Beziehungen untereinander in tonmalerischer Absicht bei Gumpelzhaimer hingewiesen, die dem nachdenkenden, aufmerksamen Forscher nicht entgehen kann. Nochmals erscheint das Jonische beim Zusammentreten beider Chöre zu den Worten „sub tectum meum". Das „sed tantum dic verbum", zweimal vierstimmig, dann in prächtig gearbeiteter, polyphoner Achtstimmigkeit bereitet höchst wirkungsvoll das homophone, wie aus Granit gemeisselte, unerschütterlich vertrauende „et sanabitur anima mea" vor. Bei den Worten „anima mea" freudiges Zurufen beider Chöre, die sich nach fünfmaliger Wiederholung dieser Worte vereinen. Es folgt nun die genaue Repetition von „sed tantum dic verbum" an und nur der glänzende, prachtvolle, achtstimmige Schluss wird um vier Takte erweitert. Das Werk schliesst nicht, wie man erwartet, mit dem A dur-Dreiklang, sondern plagal in E dur. Die Worte der Bibel (Vulgata, Matth. 8, 8) „Domine non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur puer meus" werden etwas abgeändert, indem an die Stelle von „puer meus" die liturgische Wendung vor der Kommunion

„anima mea“ tritt, was noch heute in der katholischen Kirche beibehalten ist. Angesichts eines solchen Meisterwerks, aus dem das ganze reiche Seelenleben unseres Präzeptors und Kantors spricht, muss uns vor dem grossen Können des fast vergessenen Augsburger Meisters eine hohe Achtung erfüllen!

* * *

Nach der Betrachtung der motettischen Gesänge können wir uns nun bei den

geistlichen Liedern und Chorälen

Gumpelzhaimers um so kürzer fassen, da vieles schon früher gesagte auch hier Geltung hat.

Wie alles Fremde, das nach Deutschland kam und hier Anklang fand, hatten sich auch „die welschen Villanellen und Canzonen“ mit ihrer leichten Ausführbarkeit, Anspruchslosigkeit und Verständlichkeit im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts rasch die Sympathien der musikpflegenden Familien gewonnen, denn ihre Ausführung geschah im häuslichen Kreise und zwar meistens solistisch. Bald mussten sich bei der allgemeinen Beliebtheit und grossen Verbreitung dieser weltlichen Lieder Nachahmer finden, die die einfache volkstümliche Villanellen- und Canzonettenform auch auf deutsche Lieder anwandten; es entstehen jene überaus zahlreichen „newen, teutschen Lieder, nach art der welschen Villanellen“. Der Gedanke lag sehr nahe, nun auch geistliche Liedertexte heranzuziehen und in der neuen Form zu komponieren, um so dem religiösen Bedürfnis nach häuslicher Erbauung und Andacht entgegenzukommen. Als einer der ersten deutschen Komponisten, der diesen Gedanken verwirklichte, schrieb unser Kantor eine grosse Anzahl solcher geistlicher Lieder und zwar, wie er in der Vorrede zu den „neuen teutschen geistlichen Liedern“ von 1591 ausdrücklich betont, hauptsächlich für die Jugend, was schon die sehr häufig angewandten hohen Schlüsselvorzeichnungen beweisen. Und wie bei den weltlichen Gesängen, „die auch auff allerley

Instrumenten zu gebrauchen" waren, so konnten auch bei den geistlichen Liedern, was Gumpelzhaimer nach dem Vorgehen eines Scandellus, Meiland, Regnart, Lechner und vieler anderer auf dem Titel eigens erwähnt, verschiedene Instrumente nach Belieben zur Verstärkung oder Aushilfe, falls eine oder mehrere Stimmen sich nicht besetzen liessen, herangezogen werden, wobei vermutlich Lauten und Theorben bevorzugt waren, aber auch Streich-, Blas- und Tasten-Instrumente Verwendung finden konnten.

Zunächst wieder einige Worte über die Dichtungen, die sämtlich jenem überreichen Schatze deutscher volkstümlicher geistlicher Poesie, dem evangelischen Kirchenliede angehören. Ihre Entstehung verbreitet sich über einen Zeitraum von nahezu 100 Jahren; wir finden als Dichter vertreten: Martin Luther, den Vater des evangelischen Kirchenliedes („Vom Himmel hoch da komm ich her", „Der Du bist drei in Einigkeit", „Gelobet seist Du, Jesu Christ", „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist", „Mit Fried und Freud fahr ich dahin", „Christum wir sollen loben schon"), Johann Hesse („O Welt ich muss dich lassen"), Ludwig Öler („Wohl dem Menschen, der wandelt nicht", Ps. 1, „Herr Gott, nun sei gepreiset" [?]), Symphorianus Pollio („Mein Seel erhebt den Herren mein"), Johann Gigas oder Heune („Ach wie ellend ist unser Zeit"), Johann Kolrose („Ich dank Dir, lieber Herre"), Paul Eber („Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott"), Johann Steuerlein („Das alte Jahr vergangen ist"), Markgraf Albrecht von Brandenburg-Kulmbach („Was mein Gott will"), Herbert Böhm („Jesu Kreutz, Leiden und Pein"), Nikolaus Hermann („Wenn mein Stündlein vorhanden ist"), Johann Zwick („Ich glaub in Gott den Vater mein").[1] Nach Form

[1]) Zur Bestimmung der einzelnen Dichter wurden Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesangs . . 8 Bände, Phil. Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutsch. Kirchenliedes . . . und des gleichen Verfassers „Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anf. d. 16. Jahrh." verwendet.

und Inhalt aber gehört weitaus die Mehrzahl der Gedichte der Zeit um 1600 an und stammt sicherlich grösstenteils von damaligen Augsburgern und von Gumpelzhaimers gelehrten Kollegen bei St. Anna, wofür schon die grosse Zahl der lateinischen Gedichte spricht. Da unser Kantor den Texten nur die Anfangsbuchstaben oder Abkürzungen der Dichternamen beigefügt hat und auch dies in sehr beschränktem Masse, so lassen sich nur Vermutungen über die zeitgenössischen Autoren aufstellen. Wahrscheinlich bezeichnet A. G. unsern Meister selbst, der nur deutsche Gedichte verfasst und lateinische Verse meist von M. H. (wohl Markus Henning)[1] ins Deutsche übersetzt. Deutsch dichten ferner P. S., P. H. F. (Henricus Fischerus ?),[2] L. H., A. H. und S. S. L., lateinisch Wolf An. (Wolfgangus Anemaecius?[3]), S. A., D. W. C. und Joh. Sa. Verglichen mit dem älteren objektiven Kirchenliede Luthers und seiner Zeitgenossen, das sich schon durch die kernige, kräftig-männliche und schwungvolle Sprache auszeichnet, trägt das der späteren Zeit, vor und nach 1600, einen durchaus subjektiven Charakter: der Dichter spricht nicht mehr die Gefühle der Allgemeinheit, der versammelten Gemeinde aus wie früher, wo fast ausschliesslich das „Wir" gebräuchlich war, sondern schildert jetzt seine persönlichen Stimmungen und Zustände, deshalb auch meist „Ich". Von der ursprünglichen Kraft und Frische des lutherischen Kirchenliedes ist viel verloren gegangen. Aber auch die Sprache, die in der Reformationszeit einen so bedeutenden Aufschwung genommen hatte, ist zu Gumpelzhaimers Zeit nicht nur schwächlicher und matter, sondern auch entschieden spröder und unbeholfener geworden; die damalige Zeit verstand es eben viel besser, sich im Lateinischen, das wir in den Lust- und Wirtzgärtlins fast jedem deutschen Gedicht gegenüber-

---

1) Radlkofer, a. a. O. S. 131.
2) A. gl. O. S. 131.
3) A. gl. O. S. 127.

gestellt finden, viel sicherer und eleganter auszudrücken als in der eigenen Muttersprache. Zahlreiche Wortverstümmelungen und Kontraktionen, eine Menge recht schlechter Reime sowie eine im höchsten Grade willkürliche Orthographie legen davon beredtes Zeugnis ab. Die Formen der Gedichte sind durchaus einfach und volkstümlich, die der späteren Zeit zwar mannigfaltiger als zu Luthers Zeiten, aber auch im Versbau ungeschickter und ungelenker. Dass die Verse noch einfach gezählt werden, versteht sich zu der Zeit von selbst. Nach ihrer Quantität, Länge und Kürze frägt man nicht; ungeniert konnte der Akzent auch auf von Natur aus unbetonte Silben fallen, z. B. „Jésu Kréutz Leidén und Péin". Trotz aller dieser Mängel aber, die den späteren Liedern anhaften, denen nicht einmal grosse Gedankenfülle oder gar Originalität nachzurühmen ist, muss doch die ehrliche, gerade, deutsche Empfindung und die starke Naivetät, die hier vorherrscht, höchst sympathisch berühren. Inhaltlich weisen die Gedichte grösste Mannigfaltigkeit auf, die ganz besonders, dem Zwecke der Lieder entsprechend, dem häuslichen Familienleben Rechnung trägt. Deshalb wohl die grosse Anzahl von Tischgebeten und Dankliedern nach Tische. Neben diesen wechseln in bunter Reihe Lieder, die ihren Stoff aus dem Psalter nehmen, mit Gesängen auf verschiedene Feste und Tage des Kirchenjahres ab; wir finden Busslieder, Trostgesänge, Sterbelieder, Morgen- und Abendgesänge, desgleichen zahlreiche Lieder, die sich über das Leben, Leiden oder Sterben Christi verbreiten. Nach diesen in aller Kürze über die Texte orientierenden Ausführungen wenden wir uns der musikalischen Untersuchung jener Gesänge zu.

Mit Ausnahme von einigen Choralbearbeitungen in motettischer Form[1]) und drei motettisch komponierten fünfstimmigen Gesängen („Aller Augen warten auff dich Herr" Wirtzg. II, Nr. 30, (Wir dancken dir Herr Gott Vatter"

---

[1]) Vgl. S. 52.

Wirtzg. II, Nr. 31 und „O Herr Jesu Christe" Wirtzg. I, Nr. 21) zeigt bei weitem der grösste Teil jener geistlichen Lieder Gumpelzhaimers Villanellen- oder Canzonettenform. Ein Unterschied bezüglich der Form besteht zwischen Villanelle und Canzonette nicht; wohl aber ist gemeiniglich die Canzonette musikalisch sorgfältiger und kunstreicher gearbeitet, als die absichtlich möglichst einfach gehaltene Villanelle. Gumpelzhaimer fügt bei seinen dreistimmigen „Neuen teutschen geistlichen Liedern" von 1591 und „Lustgärtlins" 1. Teil (3. Ausgabe der N. t. g. L. 1591) auf dem Titelblatt den Vermerk „nach art der Welschen Villanellen", bei den vierstimmigen „Neuen teutschen geistlichen Liedern" von 1594, ihrer 2. Auflage von 1602 und „Wirtzgärtlins" 1. Teil (3. Ausg. von 1594) „nach art der Welschen Canzonen" hinzu. Da die Form in beiden Werken die gleiche ist und auch musikalisch kein auffälliger Unterschied zu erkennen ist, dürfte der Meister zu jener Unterscheidung nur dadurch veranlasst worden sein, dass die Villanelle meist dreistimmig, die „Canzone" — übrigens eine sehr dehnbare, damals auf verschiedene Formen angewandte Bezeichnung, besser Canzonette — vier- und mehrstimmig komponiert wurde. Schon Winterfeld fiel dies Sachverhältnis auf, der darüber schreibt: „Der Unterschied wird in der Art des Tonsatzes mehr, als in der Wendung der Melodie beruht haben, und wenn auch in den einen wie andern dieser Lieder Nachahmungen, also überhaupt kunstvollere Gestaltungen vorkommen und Aehnliches, über den einfachen Satz Hinausgehendes, so ist doch in den dreistimmigen die Grundmelodie mehr rein gehalten von fremden Einschaltungen und öfteren, nur versetzten Wiederholungen einzelner Zeilen oder auch Worte, als dies in den vierstimmigen der Fall ist." „In den dreistimmigen mehr eine melodisch-harmonische Entfaltung der Liedform als solcher; in den vierstimmigen mehr eine motettenhafte Durchführung einzelner Melodiezeilen." [1]) Am

---

[1]) Winterfeld, Der Evangelische Kirchengesang I, S. 500.

häufigsten verwendet Gumpelzhaimer bei seinen Liedern die dreiteilige Form, gewöhnlich a :||: b c :||:, nur sehr selten die zweiteilige a :||: b :||:. Charakteristisch ist hier die Repetition, die nicht nur bei verschiedenen, sondern hie und da auch bei gleichen Textworten stattfindet und nur in wenigen Fällen fehlt. Oefters findet sie sich auch ausgeschrieben oder erfolgt durch Vertauschen der Stimmen. Da natürlich eine so einfache Form die musikalische Erfindung sehr leicht machte und nicht immer den Anforderungen des Textes oder auch des künstlerischen Gewissens genügen konnte, suchte auch unser Meister je nach Bedürfnis die Form zu variieren. So finden wir oft die einzelnen Teile im Vergleich mit den andern bedeutend verkürzt oder erweitert, die Wiederholung am Anfang oder Ende weggelassen, den Mittelteil einzeln repetiert, einen Anhang oder eine vierte Gruppe beigefügt, Episoden im ungeraden Takt zu Beginn, in der Mitte oder am Schluss des Stückes eingeführt, homophone und polyphone Gruppen einander gegenübergestellt und ähnliche Dinge mehr. Für den deutschen Meister aber ist es bezeichnend, dass er, wie die andern deutschen Komponisten unter niederländischem Einfluss stehend, vielfach eine Verbindung der einzelnen Teile erstrebt, entgegen den italienischen Vorbildern, wo die einzelnen Perioden scharf von einander geschieden sind. Eine solche Verbindung wird gewöhnlich dadurch erreicht, dass der meist imitatorisch gehaltene Mittelteil mit einer Stimme in den Schlussakkord des ersten Teiles eingreift und der dritte Teil ohne Pause sich an den zweiten eng anschliesst. Die sämtlichen Lieder sind natürlich nicht durchkomponiert, sondern strophisch komponiert.

Da die Musik dieser zur häuslichen Andacht bestimmten Gesänge so wie so freier behandelt werden durfte als die ernste, strengere, eigentliche Kirchenmusik, so konnte hier der Meister auch bezüglich der Kirchentonarten sich noch mehr der freieren tonalen Auffassung der italienischen weltlichen Madrigalmusik anbequemen als bei seinen Motetten.

Wie die alten Kirchentöne sich gerade beim Madrigal immer mehr auf das moderne Tonsystem, auf Dur und Moll konzentrierten und teilweise ineinander verschmolzen, darüber ziehe man die Einleitung zu Hasslers „Canzonette" von 1590 und „Neue Teutsche gesang" 1596 von Rudolf Schwartz zu Rate,[1]) eine ausgezeichnete Einführung — mutatis mutandis — auch in die Gumpelzhaimerschen geistlichen Lieder, die in vielen Punkten, so namentlich was die Modulation, die Thematik, die Form und ihre harmonische Disposition betrifft, den Hasslerschen Stücken in höchstem Grade verwandt sind. Die sonstigen „intimeren" Stileigentümlichkeiten der italienischen Madrigalmusik, die fast ebenso stark wie auf Hassler auch auf Gumpelzhaimer eingewirkt hat, kann der sich dafür interessierende Leser mit Hilfe der diesbezüglichen Abhandlungen „Die Frottole im 15. Jahrhundert" und „Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten" von Rudolf Schwartz[2]) mit leichter Mühe feststellen. Trotz aller Abhängigkeit von Italien aber sind alle die Lieder des einfachen Präzeptors und Kantors von echt deutschem Geiste erfüllt. Das zeigt schon äusserlich die sorgfältige musikalische Arbeit, die vor den in der Villanelle gebräuchlichen Quintenparallelen und andern Satzfehlern natürlich zurückschreckt. Ueberall, auch in den schwächeren Stücken, bricht das innige, tiefe Empfinden des deutschen Tonsetzers hervor, der mit sicherem Gefühl die jeweilige Stimmung des Gedichtes festzuhalten weiss, oft mit den einfachsten Mitteln, durch den schlichtesten homophonen Satz, häufig aber auch durch kunstreiche kontrapunktische Führung der Singstimmen. Es herrscht in dieser Musik eine erfrischende Herzlichkeit und Natürlichkeit, die dort, wo der Gedichtinhalt zu ernsten Betrachtungen Anlass gibt, zu einer überraschenden Höhe des Gefühlsausdrucks

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang V, 2. Lieferung pag. XI ff.

[2]) Vierteljahrsschrift f. M. II, S. 427—466 und IX, S. 1—61 ff.

sich aufschwingt, wie in den zarten, dreistimmigen „Jesu du armes Kindelein“, „Mit frid vnd freud fahr ich dahin“, „Ach wie ellend ist vnser Zeit“ (N. t. g. L. 1591, Nr. 27, 20, 22) oder den tiefernsten, vierstimmigen „O Jesu Christ mein Herr und Gott“, „Wie lang o Gott, in meiner not“ (N. t. g. L. 1594, Nr. 12 und 24) und vielen anderen Gesängen.

Die mannigfachen, der Uebergangsmusik eigenen Härten und Rauheiten begegnen uns naturgemäss auch im Liedsatze des Meisters. Es ist eben eine Zeit der Epigonen, die nach der Vollendung der klassischen Kirchenmusik neue Wege einschlagen, auf denen sie sich begreiflicherweise noch unsicher fortbewegen. Die weitgeschwungenen, ruhigen, melodischen Motive der niederländischen Schule sind fast völlig verschwunden und an ihre Stelle kleinliche, kurze und leichtbewegliche Motive meist italienischer Abkunft mit prägnantem Rhythmus getreten, die an manchen Stellen in beinahe spielender Art und Weise verarbeitet werden.[1]) Dennoch darf nicht vergessen werden, dass auf diesen ersten, kindlich anmutenden Versuchen einer motivischen Arbeit im Grunde die ganze moderne Musik basiert und hier die Keime der späteren thematischen Arbeit zu suchen sind. Zahlreiche Instrumentalismen, meist aus der erwachenden Orgelmusik herübergenommen, zerstören die Einheit und Gesamtwirkung einzelner Lieder und widerstreben einer gesanglichen Ausführung. Schon in den „Neuen teutschen geistlichen Liedern“ von 1591 und 1594 da und dort auftretend begegnen sie uns auffallend häufig in den zwei späteren Liedersammlungen des Meisters. Auf instrumentale Begleitung weisen direkt einige dreistimmige Lieder aus dem 2. Teil der Lustgärtlins hin und zwar durch die seltsame Schlüsselzusammenstellung: zwei Diskant- und ein Bassschlüssel. Unmöglich konnten diese Lieder so gesungen werden, ohne im Hörer ein Gefühl der Leere und Dürftigkeit hervorzurufen; unzweifelhaft nahm man zur Ausfüllung

---

1) Vgl. auch das über die „Fantasiae“ Gesagte auf S. 43 unten.

des weiten zwischen Bass und Diskant liegenden Raumes Instrumente zu Hilfe, welche akkordmässig begleiten konnten. Wiederum erscheint, wenn auch nicht in dem Masse wie bei den achtstimmigen Motetten, jener unruhige Zug, der sich aus dem Hin- und Herschwanken zwischen Dur- und Mollharmonie ergibt und durch häufige Querstände sicherlich nicht gemildert wird, die fast immer an Stellen auftreten, wo dem am Kadenzabschluss einer Periode stehenden, nach alter Anschauung fast geforderten Durakkord unmittelbar der den nächsten Abschnitt einleitende Mollakkord der gleichen Stufe folgt, z. B.:



Im ersten Beispiel muss der Alt entweder auf dem 3. (was noch besser ist) oder 4. Viertel notgedrungen singen, damit die von der damaligen Theorie streng verbotenen grossen Terzenparallelen, hier d fis und b d, vermieden werden.

Was endlich die harmonische Auffassung und den im Vergleich zu den Motetten etwas spärlicheren Gebrauch von damals seltenen Akkorden in den geistlichen Liedern Gumpelzhaimers anbelangt, so muss auf S. 47—50 zurückverwiesen werden.

Zwischen dem Erscheinen des ersten und zweiten Teiles der dreistimmigen Lieder liegt ein Zeitraum von 20 Jahren, ein solcher von 25 Jahren zwischen der Veröffentlichung der beiden Teile der vierstimmigen. Diese Zeit konnte nicht spurlos an dem Meister vorübergehen. Anfänglich, „in der Jugendlust Drange“, fast ganz der italienischen Art und Weise ergeben, wird der ältere Meister in seiner späteren Liedkomposition nun auch von der evangelischen

Kirchenmusik, insbesondere vom Choral stärker beeinflusst. Der früher dominierenden Polyphonie tritt jetzt als ebenbürtig eine schlichte Homophonie an die Seite: es tauchen neben den villanellenartigen mehr einfache, homophone, choralartige Stücke mit nur wenigen, eingestreuten Figuren und Motiven auf, wie wir sie auch bei den Zeitgenossen und Nachfolgern unseres Kantors, etwa bei Altenburg, Bodenschatz, Eccard, Frank, Hassler, Prätorius, Vulpius u. a. finden. Zu diesen die beiden Extreme — italienische weltliche Musik und deutschen Choral — in sich vereinenden Gesängen gesellen sich noch einige ebenfalls der späteren Zeit des Meisters angehörende Choräle; da sie in seinem Schaffen nur eine bescheidene Stellung einnehmen, können wir uns kurz fassen.

Zugunsten der musikalisch ungeschulten, aber sangesfreudigen Gemeinde hatte der von Anfang an stark volkstümliche Züge tragende evangelische Choral im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts sowohl in Frankreich (Goudimel), wie in Deutschland, hier besonders durch das zielbewusste Vorgehen Lukas Osianders, der die Melodie aus dem Tenor in den Diskant verlegte, und durch die tätige Unterstützung einer Reihe hervorragender evangelischer Tonsetzer eine immer einfachere Gestalt angenommen.[1]) Wahrhaft volkstümlich, so ganz aus dem Geiste der andächtigen Gemeinde zu schreiben, gelang freilich nur wenig Auserwählten, unter denen der jüngere Freund unseres Meisters, Hans Leo Hassler, hervorragt. Doch war dies auch gar nicht die Absicht Gumpelzhaimers, der wohl richtig erkannte, dass ihm diese Gabe versagt war, denn er hat seine drei- und vierstimmigen Choralsätze nicht in einer eigenen Sammlung als Kirchengesänge herausgegeben, sondern sie unter die Lieder der zweiten Teile der Lust- und Wirtzgärtlins eingereiht, also zur Ausführung im kleinen Kreise der Familie bestimmt, speziell wohl durch die jüngeren Mitglieder der-

[1]) Vgl. auch S. 40—41.

selben, was aus den mit Vorliebe angewandten hohen Stimmen hervorgeht.[1]) Demgemäss lag auch kein Grund vor, ganz auf kunstreichere Stimmführung zu verzichten, so dass in den meisten Tonsätzen dieser Gattung auch durchgehende Noten und Melismen (besonders auf Worten wie Alleluja und Amen) vorkommen. Noch weit ins 17. Jahrhundert hinein lassen sich im Choral die Nachwirkungen der alten, durch Konrad Celtes inaugurierten Odenkomposition eines Paul Hofheimer, Ludwig Senfl und anderer verfolgen. Bei Gumpelzhaimer, wie bei den oben erwähnten Tonsetzern seiner Zeit kommen sie in den im tempus perfectum geschriebenen Stücken wieder zum Vorschein, wo in wenig künstlerischer Weise die vorwiegend lateinischen, jambischen Verse streng nach ihrem Metrum, nach Kürze und Länge skandiert werden, indem der Kürze eine Semibrevis, der Länge eine Brevis entspricht. Dass bei diesem billigen Verfahren der musikalischen Phantasie enge Grenzen gezogen waren und die melodische Linie in keiner Weise sich frei entfalten konnte, ist ohne weiteres einzusehen. Das starre, monotone Wesen dieser Choräle wird bei unserm Meister durch die erwähnte Anwendung von Melismen und Wechselnoten häufig wesentlich gemildert. Frei von solchem Zwange und viel natürlicher sind die wenigen, im geraden Takt stehenden Choräle Gumpelzhaimers, unter denen den ersten Platz der wundervolle, ergreifende Tonsatz „Jesu Creutz, leiden vnd pein" einnimmt. Mit anderen wäre er vielleicht weit würdiger gewesen, in den Choralschatz der evangelischen Kirche aufgenommen zu werden als manche der in den Gesangbüchern stehenden schwächlichen Choräle aus späterer Zeit.[2])

* * *

---

[1]) Höchstwahrscheinlich enthielten auch die von Gerber und Fetis zitierten Liedersammlungen (siehe Anhang) nur einfache Choräle, die wohl zum grössten Teil in gleicher Weise wie die beiden Choralbearbeitungen aus „Zwai schöne Weihenächtlieder" 1618 dem 2. Teil der Wirtzgärtlins einverleibt wurden.

[2]) Da die vorliegende Arbeit (im biographischen Teil bedeutend erweitert) mit einem umfangreichen Notenteil versehen in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" erscheinen wird, wurde hier von der Beigabe von Kompositionen Gumpelzhaimers Abstand genommen.

Ein an äusseren Ereignissen armes, an Arbeit, Mühsalen, aber auch Erfolgen reiches Leben ist an uns vorübergezogen. „Es liegt eine fast rührende, schlichte Grösse in diesem stillschaffenden Meister, der keine splendiden Mäcene aufzuweisen hatte, die ihm die Bahn ebneten“.[1]) Aus eigener Kraft musste er sich den Weg zum Ansehen und Erfolg in rastlosem Streben und mühevoller Tätigkeit erkämpfen. In seinen Werken macht sich die alte und neue Richtung der damaligen Zeit bemerkbar, die alte vorwiegend in den niederländisch-kontrapunktischen Stücken, den zahlreichen Kanons, die neue in den grossen, doppelchörigen Motetten der Sacri Concentus und in den geistlichen Liedern und Chorälen. Obwohl treu der alten Lehre ergeben, verschloss sich Gumpelzhaimer keineswegs den Neuerungen auf musikalischem Gebiete, sondern verfolgte mit Aufmerksamkeit, im Bestreben, sich immer weiter fortzubilden, die Errungenschaften seiner Zeit und wandte sie, soweit es sein künstlerisches Gewissen duldete, in seinen Werken an. Ausgesprochener Gegner der Chromatik vermag er sich dem mächtigen Einfluss derselben nicht zu entziehen. Die charakteristische, fast allen deutschen Tonsetzern seiner Zeit eigene, starke Beeinflussung durch die italienische, speziell venetianische Musik macht sich bei ihm, wie bei den süddeutschen Komponisten überhaupt, in besonders hohem Grade bemerkbar, doch verleugnet er niemals das kernige, deutsche Wesen, das durch den Reichtum der Empfindung, durch tiefes Eindringen in den Stoff, dann auch durch sorgfältigste und gewissenhafteste Arbeit und eine gewisse Sprödigkeit des Tonsatzes sich in all seinen Werken kundgibt. Auf harmonischem Gebiet darf auch er in Deutschland bei der grosen Verbreitung seiner Werke mit wenigen Zeitgenossen wirklich als Bahnbrecher genannt werden.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, das Gedächtnis an den verdienstvollen, fast vergessenen deutschen Meister

---

[1]) Weber, a. a. O.

wieder neu zu erwecken und dem Präzeptor und Kantor bei St. Anna nach langer Zeit endlich die ihm vorenthaltene Würdigung zukommen zu lassen!

Anhang.

Mit Ausnahme der im Uebungsteil des Compendiums aufgenommenen Kompositionen, deren einzelne Stimmen notwendigerweise neben- und untereinander auf zwei aufgeschlagenen Buchseiten abgedruckt sind, liegen die gedruckten und die meisten geschriebenen Werke Gumpelzhaimers nicht in Partitur, sondern nach der damals allgemein üblichen Weise in Stimmbüchern und Stimmheften vor. Da nur sehr wenige Neudrucke von Kompositionen des Meisters vorhanden sind, war es, um einen vollständigen Ueberblick über sein Schaffen zu gewinnen, zunächst notwendig, seine Werke in moderne Partitur zu übertragen, eine zwar mühsame und zeitraubende, aber nicht allzu schwierige Aufgabe, weil die damalige Notierung, die freilich das Aussetzen von Taktstrichen fast vollständig unterlässt und nur in beschränktem Masse die Akzidentien setzt, sowie häufig durch schwer aufzufindende Druckfehler entstellt wird, keine Rätsel mehr aufgibt.

Es folge zur genaueren Orientierung ein Verzeichnis der Werke Gumpelzhaimers, das zugleich die von Robert Eitner in seinem Quellenlexikon[1]) unternommene Aufzählung ergänzen soll.

1. Druckwerke.

1591. Compendium Musicae, pro illius artis tironibus A. M. Heinrico Fabro Latinè conscriptum, & à M. Christophoro Rid in vernaculum sermonem conver-

---

[1]) Band IV, S. 425.

sum, nunc praeceptis & exemplis auctum Studio & operâ Adami Gumpelzhaimeri, T. Augustae Excusum typis Valentini Schoenighij. Anno M. D. XCI. (4°.) (Stiftsbibliothek Einsiedeln, Landesbibliothek Kassel, Britisches Museum in London.)

1591. Neüe Teütsche Geistliche Lieder, mit dreien Stimmen, nach art der welschen Villanellen, welche nit allein lieblich zu singen, sondern auch auff allerlei Instrumenten zu gebrauchen. Durch Adamum Gumpelzhaimerum Trospergensem, Componirt, und in Truck verfertiget. Getruckt zu Augspurg, durch Valentin Schoenigk. 1591. (4°.) (Drei Stimmbücher, 27 Lieder. Kgl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Breslau, Bibl. der Ritter-akademie Liegnitz, herzogl. Bibl. Wolfenbüttel, brit. Museum nur Cantus.)

1594. Neüe Teütsche Geistliche Lieder, nach art der Welschen Canzonen, mit vier Stimmen Componirt, und in Truck verfertiget. Durch Adam Gumpeltzhaimer von Trosperg. Getruckt zu Augsburg durch Valentin Schoenigk. 1594. (4°.) (4 Stimmbücher. 28 geistl. Lieder. Kgl. Bibl. Berlin, brit. Museum nur Cantus.)

1595. Contrapunctus quatuor & quinque vocum, Compositus ab Adamo Gumpeltzhaimero Trospergio, Bavaro. Augustae. Excusum typis Valentini Schoenighij. Anno M. D. XCV. (4°.) (5 Stimmhefte. 8 lateinische Gesänge. Kgl. Bibl. Berlin, brit. Museum nur Cantus.)

— Compendium Musicae Latino-Germanicum, studio & opera Adami Gumpelzhaimeri, Trospergii Bavari, editum. Nunc altera hac editione alicubi mutatum & auctum. Augustae Excusum typis Valentini Schoenigii anno MDXCV. (4°.) (Zweite Ausgabe von 1591; bedeutend erweitert im praktischen Teil. Hof- und Staats-bibliothek München, Stadtbibl. Lüneburg (nach Eitner?) und Paris, Bibl. Mazarin.)

1600. Compendium Musicae . . . . . Nunc editione hac Tertia non nusquam correctum, & auctum. Augustae, Typis & impensis Valentini Schoenigij. Anno M. DC. (4o.) (3. Ausgabe. Unterschied von der 2. Aus-

gabe unbedeutend. K. k. Universitätsbibl. Graz, k. k. Hofbibl. Wien, kgl. Bibl. Berlin, brit. Museum.)

1601. Sacrorum Concentuum Octonis vocibus modulandorum Autore Adamo Gumpelzhaimero Trospergio, Bavaro. Liber primus. Nunc primum Editus. (Folgt ein Holzschnitt mit den Wappen der Augsburger Patrizier und Bürger, denen das Werk zugeeignet ist.) Augustae Vindelicorum, apud Valentinum Schoeniggium. M. D. C. I. (4°.) (8 Stimmbücher. 28 lat. doppelchörige Motetten. Kgl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Frankfurt A., T., B. I. Chori, C. A. B. II. Chori, Bibl. der Marienkirche in Elbing, Stadtbibl. Danzig, Stadtbibl. Hamburg, brit. Museum B. I. Chori, Kgl. Bibl. Brüssel, Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.)

1602. Neüe Teütsche Geistliche Lieder . . . (4°.) (Zweite Ausgabe von 1591. Gleicher Inhalt. Kgl. Landesbibl. Stuttgart nur T. und B..)

— Neüe Teütsche Geistliche Lieder . . . (4°.) (Zweite Ausg. von 1594. Gleicher Inhalt. Kgl. Landesbibl. Stuttgart. Discantus, Altus, Tenor.)

1604. Psalmus LI. Octo vocum. Nobili et praestanti viro Davidi Haugio, seniori, Domino et patrono plurimum colendo, honoris & grati animi ergò compositus eique dedicatus. Ab Adamo Gumpeltzhaimero Trospergio, Bojo. (Folgt ein Holzschnitt mit dem Wappen Haugs.) Augustae Vindelicorum Excudebat Valentinus Schoenigius. M. D. C. IV. (4°.) (8 Stimmhefte. Miserere Ps. 50 zugleich mit Hasslers Paternoster 8 voc. veröffentlicht. Kgl. Bibl. Berlin, brit. Museum nur B. I.)

1605. Compendium Musicae . . . . . (4°.) (4. Ausgabe. Abweichung von der 3. geringfügig. Germanisches Museum in Nürnberg.)

1611. Compendium Musicae . . . . . (4°.) (5. Ausgabe. Fast identisch mit der vorigen. Kgl. Bibl. Berlin, Bologna Liceo mus., Hof- und Staatsbibl. München, Bibl. des Conservatoire nat. Paris.)

— Lustgaertlins Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil durch Adam Gumpeltzhaimer von Trosperg in Bairn, mit drey Stimmen . . . . . (4°.) (3. Ausgabe der „Neuen teutsch. geistl. Lieder" von 1591. 27 Lieder. Anstatt Nr. 27 der N. t. g. L. „Jesu du armes Kindelein" hier

Nr. 27 „O Mensch, wiltu für Gott bestan". Kgl. öff. Bibl. Dresden, nur Tenor und Bassus.)

1611. Lustgaertlins Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Ander Teil ..... vnd jetzt zum erstenmal in Truckh geben. Getruckt zu Augspurg, durch Valentin Schoenigk, auff vnser Frawen Thor. M. DC. XI. (4°.) (3 Stimmbücher. 28 deutsche und latein. Lieder. Kgl. öff. Bibl. Dresden nur T. und B.)

1614. Sacrorum Concentuum octonis vocibus. Modulandorum cum duplici Basso ad Organorum usum. Autore Adamo Gumpelzhaimero. T. B. Civi Augustano. Liber Secundus. (Folgt das Augsburger Stadtwappen.) Augustae Vindelicorum, sumptu autoris, apud Valentinum Schoeniggium. (4°.) (8 Stimmbücher. 25 doppelchörige Motetten. Stadtbibl. Breslau, Stadtbibl. Frankfurt (fehlt C. II.), Bibl. des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin T. u. B. II, Hof- und Staatsbibl. München, Kgl. Bibl. Berlin, Proske'sche Bibl. Regensburg (fehlt T. II), kgl. öff. Bibl. Dresden T. u. B. I. Die Partitio Sacrorum Concentuum ... (4°.) Proskesche Bibl. Regensburg, kgl. öff. Bibl. Dresden.)

1616. Compendium Musicae ... (4°.) (6. Ausgabe. Etwas erweitert. Kgl. Bibl. Berlin, Graues Kloster Berlin, Hof- u. Staatsbibl. München, brit. Museum.)

1618. Compendium Musicae ... (4°.) (7. Ausgabe. Erweitert. Stadtbibl. Augsburg. Universitätsbibl. Erlangen, Hof- u. Staatsbibl. München.)

— Zwai schoene Weihenaecht Lieder, von der Geburt unsers lieben Herrn und Heilands Jesu Christi. Das Erste: Gelobet seistu Jesu Christ ec. Das Ander: Von Himmel hoch da komm ich her ec. Mit vier Stimmen Componiert Durch: Adam Gumpeltzhaimer. Item das alte Gelobet, Fit porta Christi und alte Joseph mit V. Stimmen, Incerti autoris. (Folgt ein Chronogrammkanon 1618) Getruckt zu Augspurg, durch Johann Vlrich Schoenigk. M.DC.XVIII. (4°.) (Fragment. 8 Choralbearbeitungen von Gumpelzhaimer und 3 fünfstimmige Choräle „incerti autoris". Zwei Bearbeitungen von „Gelobet seistu" und „Von Himmel hoch" sind in „Wirtzgärtlins" 2. Teil 1619 aufgenommen. Kgl. Bibl. Berlin Altus, brit. Museum Altus.)

1619. **Psalmus LI. . . (4°.)** (2. Ausgabe von 1604. Proskesche Bibl. Regensburg, Stadtbibl. Frankfurt (fehlt C. I, B. II), kgl. Bibl. Berlin.)

— **Lustgaertlins . . . . Erster Theil. (4°.)** (4. Ausgabe von 1591. Inhalt wie Lustg. I, 1611. Stadtbibl. Frankfurt, Graues Kloster Berlin.)

— **Lustgaertlins . . . . Ander Theil. (4°.)** (2. Ausgabe von Lustg. II, 1611. Gleicher Inhalt. Stadtbibl. Frankfurt, Graues Kloster Berlin.)

— **Wirtzgaertlins Teütsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil . . . . (4°.)** (3. Ausgabe der N. t. g. L. 1594. Gleicher Inhalt. Kgl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Breslau, Graues Kloster Berlin (fehlt Altus), kgl. und Universitätsbibl. Königsberg (nach Eitner?), brit. Museum (nur Altus), Landesbibl. Kassel.)

— **Wirtzgaertlins Teütsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Ander Theil, Mit vier Stimmen Componiert, vnd inn Truckh verfertiget. Durch Adam Gumpeltzhaimer von Trosperg, inn Bairn. Getruckt zu Augspurg durch Johann Vlrich Schoenigk, vor dem Barfusser Thor. M.DC.XIX. (4°.)** (4 Stimmbücher. 31 deutsche und lat. Gesänge. Kgl. Bibl. Berlin, Graues Kloster Berlin, Stadtbibl. Breslau, Kgl. und Universitätsbibl. Königsberg (nach Eitner?), Stadtbibl. Frankfurt, Landesbibl. Kassel, brit. Museum nur Altus.)

1625. **Compendium Musicae . . . . (4°.)** (8., sorgfältigste Ausgabe, wenig erweitert. Bisher unbekannt. K. k. Universitätsbibliothek Graz, k. k. Hofbibl. Wien, Stadtbibl. Leipzig.)

1632. **Compendium Musicae . . (4°.)** (9. Ausgabe. Inhalt von nun an gleich. Grossherz. bad. Hof- und Landesbibl. Karlsruhe, Hof- und Staatsbibl. München, Stadtbibl. Zürich, Conserv. royal Brüssel, kgl. Bibl. Brüssel.)

1636. **Compendium Musicae . . (4°.)** (6. Ausgabe in anderem Verlag bei Weidner in Jena. Kgl. Bibl. Berlin.)

1646. **Compendium Musicae . . (4°.)** (10. Ausgabe. Erschienen in Ingolstadt bei Wilhelm Eder „sumptibus Joh. Weh Bibliopolae Augustani". Hof- und Staatsbibl. München.)

1655. **Compendium Musicae . . . (4°.)** (11. Ausgabe, gedruckt in Erfurt „typis Andreae" auf Kosten Joh. Wehs in Augsburg. Hof- und Staatsbibl. München, herzogl. Bibl. Gotha,

kgl. Universitätsbibl. München, Stadtbibl. Frankfurt, Stadtbibl. Breslau, kgl. Bibl. Berlin, kgl. Bibl. Brüssel.)

1665. Compendium Musicae ... (4°.) (7. Ausgabe in Erfurt bei Dedekind. Kgl. Bibl. Berlin.)

1675. Compendium Musicae ... (4°.) (12. Ausgabe von Joh. Weh wie 1655. Kgl. öff. Bibl. Dresden, Hof- und Staatsbibl. München.)

1681. Compendium Musicae ... (4°.) (13. Ausgabe von Jakob Enderlin in Augsburg. (Kgl. Universitätsbibl. München.)

Dies die erhaltenen Druckwerke Gumpelzhaimers. Unauffindbar waren bis jetzt die von Fetis (Biogr. univ. IV, S. 163) und Gerber (Neues hist.-biogr. Lexik. der Tonkünstler, Leipzig 1812, 2. Band S. 446) erwähnten Liederwerke:

1617. Zehn geistliche Lieder mit 4 Stimmen, jungen Singknaben zu gut, auf etliche Feste gerichtet, Augsburg 1617.[1])

? Zwei geistliche Lieder mit 4 Stimmen vom Leiden und Auferstehn, ebenda.

? Fünf geistliche Lieder mit 4 Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi, auf's Pfingst-, H. Dreyfaltigkeit- und Michaels-Fest. Ebenda.

---

2. Sammelwerke.

In folgenden alten Sammelwerken sind Motetten von Gumpelzhaimer aufgenommen:

Bodenschatz Erhard, Florilegium Portense. 2. Ausgabe 1618. (Enthält „Benedicta sit Sancta Trinitas" aus Sacr. Conc. I, 25 als Nr. 110.

Schadaeus Abraham, Promptuarium Musicum 1611. Im 4. Band als Nr. 11 „Domine Jesu Christe" aus Sacr. Conc. II, 6.)

Vintzius Georg, Missae ad praecipuos dies festos accommodatae. 1630. (Enthält eine „Missa super Benedicta sit Sancta Trinitas, 5 voc. c. B. gen." Nr. 9.)

---

[1]) Auch bei C. F. Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855. S. 19 angeführt.

3. Handschriften.

a) Originale (Autographe).

In der kgl. Bibliothek in Berlin:

1. Codex Gumpelzhaimer 1599. (In diesem Jahre vermutlich begonnen. Enthält eine grosse Anzahl 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 16 und 24stimmiger Werke von deutschen, französischen und italienischen Meistern. Ein 6stimmiger Choral „Erstanden ist der Herre Christ" ist von Gumpelzhaimer komponiert. Manche Stücke sind vom Collaborator Faustus und von unbekannter Hand, wohl von einem Schüler G.s, das meiste aber von G. selbst geschrieben. Signatur Z 28.)
2. Codex Gumpelzhaimer 1624 vollendet. Enthält nur Kompositionen anderer Meister. Ein Teil ist wiederum von Faust geschrieben. Sign. Z 27.)

In der bischöflichen (Proske'schen) Bibliothek in Regensburg:

1. Zwei Stimmbücher Altus und Bassus I. Chori. (Vollständig von Gumpelzhaimer geschrieben. Inhalt 72 achtstimm. Motetten von G., von denen 54 als die beiden Bücher der Sacri Concentus gedruckt sind. Sign. Butsch Ms. 242.)
2. Zwei Stimmhefte Altus und Tenor II. Chori. (Inhalt 79 Motetten verschiedener Meister, 7 von Gumpelzhaimer aus Sacri Conc. I und II. Nur einige Texte sind vom Meister geschrieben. Sign. Butsch Ms. 268.)
3. Vier Stimmbücher Cantus, Altus, Bassus, Quinta † sexta vox. (Vollständig von Gumpelzhaimer geschrieben. Inhalt 79 Kompositionen verschiedener Meister, davon wahrscheinlich 19 von ihm. Sign. Butsch Ms. 237 [238].)
4. Fünf Stimmbücher Altus, Tenor I, Cantus II, Altus II und Tenor II. (Ebenfalls fast vollständig von Gumpelzhaimers Hand. Inhalt 139 Stücke der berühmtesten Meister, darunter 27 achtstimmige aus den Sacri Concentus Gumpelzhaimers. Sign. Butsch Ms. 205.)
5. Acht Stimmhefte. (Geschrieben von Faust; enthalten nur einige Korrekturen von Gumpelzhaimer. Sign. Butsch, Ms. 248.)[1]

---

[1]) Die charakteristische energische, mir durch die erhaltenen Schriftstücke Gumpelzhaimers wohlbekannte „Komponistenschrift" des Meisters war in den aufgezählten, aus der früheren St. Annabibliothek stammenden Stimmbüchern und -heften leicht wiederzuerkennen.



b) Von fremden Händen.

Kompositionen unseres Meisters sind vielfach in Handschriften aus dem Anfang des 17. Jahrh. aufgenommen.

In der kgl. Bibliothek in Berlin:

1. Acht Stimmbücher von unbekannter Hand. (Enthalten „Vespere autem sabathi" Sacr. Conc. I, 6. Sign. Z. 60.)
2. Zwölf Stimmbücher von unbekannter Hand. (Enthalten ebenfalls „Vespere autem". Sign. Z. 39.)

In der Hof- und Staatsbibliothek in München:

Eine deutsche Orgeltabulatur von unbekannter Hand. (Enthält „Venit Michael Archangelus" aus Sacr. Conc. I, 9. Sign. Ms. 275.)

In der bischöflichen Bibliothek in Regensburg:

1) Sieben Stimmbücher, geschrieben von „Philippus Ludovicus Drechsler Neuenburgensis Anno 1610". (Enthalten „Ni Deus curet" Sacr. Conc. I, 16 und „Miserere mei Deus" Psalmus LI von 1604, auch Sacr. Conc. II, 22. Sign. Ant. Rat. CCXCIX. Ms. 1012.)
2. Neun Stimmbücher von unbekannter Hand. (Enthalten „Ni Deus curet" Sacr. Conc. I, 16. Sign. Ant. Rat. CCXLXI. Ms. 732.)

Die Durchsicht einer grösseren Anzahl von handschriftlichen Partituren aus neuerer Zeit förderte nichts Neues zutage. Die Stücke sind entweder aus dem praktischen Teil des Compendiums (wie „Seid fröhlich", „Da pacem" 5 voc., irrtümlich „Fantasia" bezeichnet, und „Eil mit Weil" in den beiden Königsberger Manuskripten 15872 und 18431) oder aus den 3 und 4stimmigen Liedern von 1591, 1594, 1611 und 1619 (besonders Teschner und Winterfeld haben Lieder Gumpelzhaimers spartiert, wie die Manuskripte in der kgl. Bibliothek in Berlin, Sign. T 130, W 96 und W 97 beweisen), oder endlich aus den Sacri Concentus ausgewählt. Hier verweise ich auf Eitners Quellenlexikon.

---

4. Neuausgaben.

(Soweit sie mir bis jetzt bekannt geworden sind.)

Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, 2. Aufl. 1906, S. 60, „Non nobis Domine“ aus Compend. mus., S. 15.

Bote und Bock, Musica sacra Band II (Commer) S. 82, Nr. 75 „Jesu dir sei ewig Preis“ identisch mit „Jesu Kreuz, Leiden und Pein“ aus Wirtzg. II Nr. 8; Band XI, Nr. 27 „Ich glaube an Gott den Vater“ („Ich glaub inn Gott den Vatter mein“) aus Neue teutsche geistl. Lieder 1594, Nr. 17; Nr. 28 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ („Der Herre ist mein trewer Hirt“) aus N. t. g. L. 1594, Nr. 7; Nr. 29 „Wie lang, o Gott, in meiner Not“ aus N. t. g. L. 1594, Nr. 24; Nr. 30 „Lobt Gott getrost mit Singen“ aus N. t. g. L. 1594, Nr. 25; Nr. 31 „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ aus N. t. g. L. 1594, Nr. 26; Band XII, Nr. 15 „O Jesu Christ“ aus N. t. g. L. 1594, Nr. 12.

Erk und Filitz, Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Essen 1845. S. 38 „Jesu Kreuz, Leiden und Pein“ aus Wirtzgaertlins II, Nr. 8.

Gerber, Allgemeine musikalische Zeitung 1812 („Gesangbildungslehre aus früheren Jahrhunderten“). Beilage I: Canon 4 voc. „Eil mit Weil“ aus Comp. mus. S. 31, „Fuga“ 5 voc. „Seyd frölich in dem herrn“ aus Comp. mus. S. 68 (auch in Lustgärtl. II, Nr. 1) und „Da pacem Domine“ 5 voc. aus Comp. mus. S. 78 (irrtümlich „Fantasia“ bezeichnet.)

Riegel, Praxis Organoedi in Ecclesia. Kirchliches Orgelspiel .... Brixen 1869. 1. Heft S. 41 ein Orgelstück, übertragen aus Comp. mus. S. 17, Beispiel für die dorische Tonart; 2. Heft S. 11 ein Orgelstück aus Comp. S. 18, Beispiel für die phrygische

Tonart von Erbach, nicht von Gumpelzhaimer; 3. Heft S. 7 ein Orgelstück aus Comp. S. 23, Beispiel für die jonische Tonart, S. 77 ein Orgelstück aus Comp. S. 21, Beispiel für die hypomixolydische Tonart und S. 78 ein Orgelstück aus Comp. S. 20, Beispiel für die mixolydische Tonart.

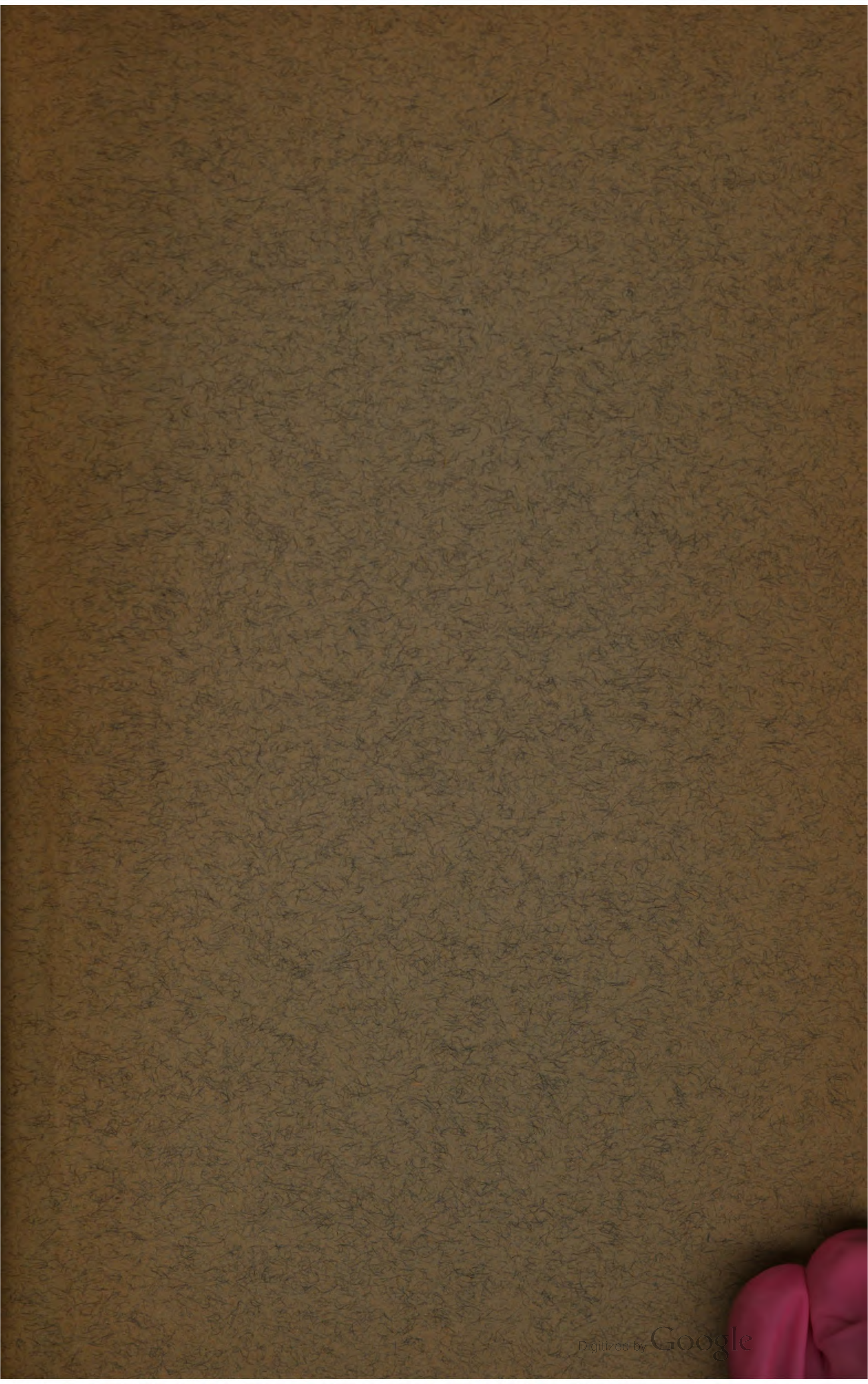
Schletterer, Musica sacra. Anthologie des evangel. Kirchengesangs..., Nördlingen 1887. Band I, Nr. 44 „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" aus Wirtzg. II, Nr. 8.

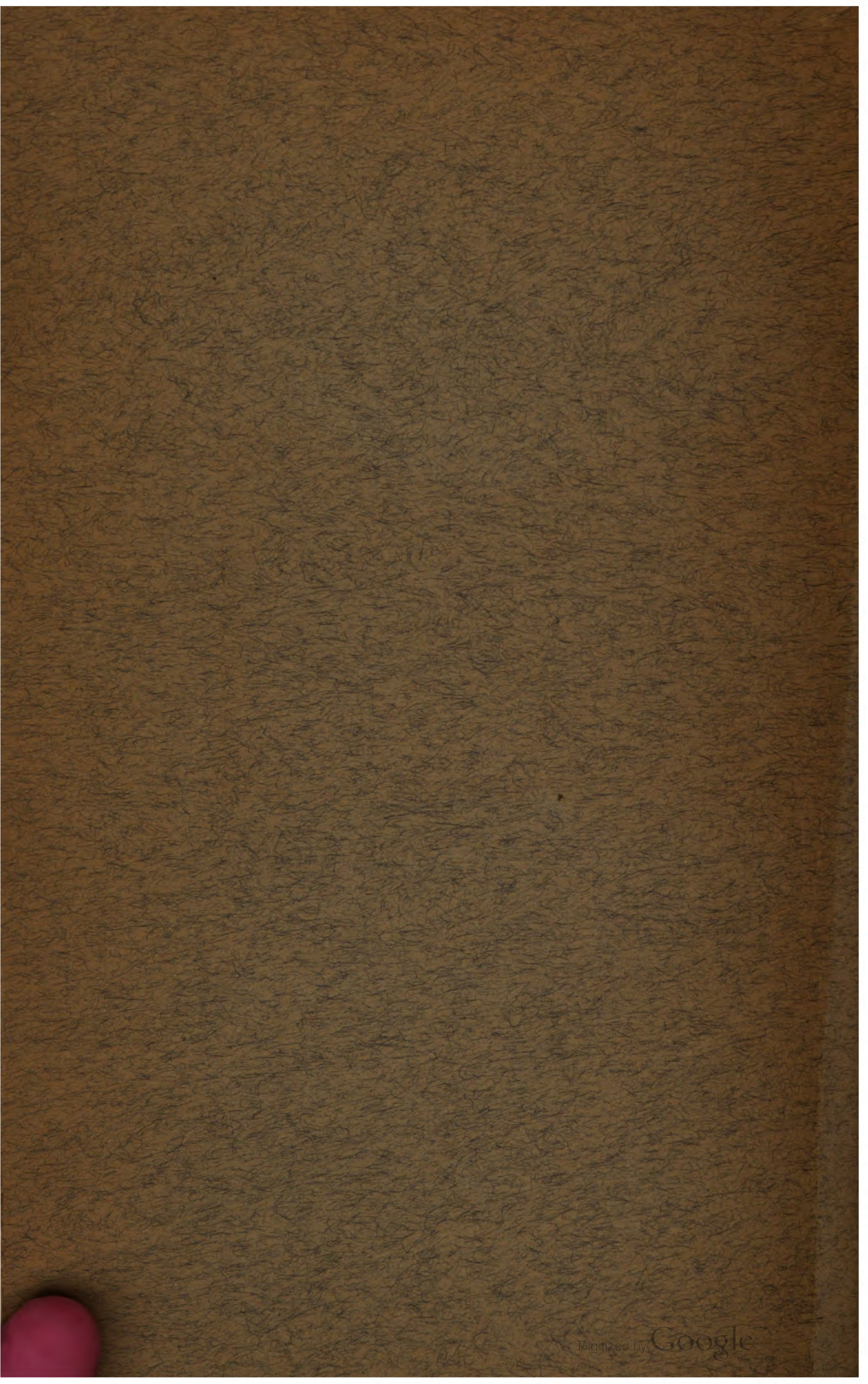
Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Göttingen 1864. Band I, Nr. 33 „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" aus Wirtzg. II, Nr. 8; Band III, Nr. 385 „Wie lang, o Gott" aus N. t. g. L. 1594, Nr. 24; Nr. 422 „Lobt Gott getrost mit Singen" aus N. t. g. L. 1594, Nr. 25; Nr. 562c „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" aus N. t. g. L. 1594, Nr. 26; Nr. 613 „O Herr Jesu Christe" 5stimm. aus Comp. S. 3 (spätere Auflagen), sowie Wirtzg. I, Nr. 29.

Weckerlin, Catalogue du Conservatoire nat. Paris. „O Jesu Christ, mein Herr und Gott" 3stimm. aus Comp. S. 67 (hier auch ein Porträt G.s aus der 8. Auflage des Compendiums.)

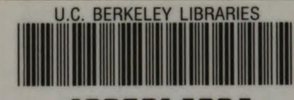
Weeber, Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch beim evangel. Gottesdienst.... Band I, S. 9 „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" aus Wirtzg. II, Nr. 8.

Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, 3 Bände, 1843—47. Band I, Notenbeilage S. 159 „Mein Seel erhebt den herren mein" aus N. t. g. L. 1594, Nr. 18; S. 160 „Mit Fried und Freud fahr ich" aus N. t. g. L. 1594, Nr. 27, S. 161 „Jesu Creutz, Leiden und Pein" aus Wirtzg. II, Nr. 8.








U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037315235


Digitized by Google

